TEORÍA É HISTORIA

DE

LAS BELLAS ARTES

A. G. SCHLEGEL

TEORÍA É HISTORIA

DE

LAS BELLAS ARTES

MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL
CRUZADA, 4, BAJO DERECHA

Es propiedad de los Editores.
Queda hecho el depósito que marca la ley.

IMP. DEL SUC. DE J. CRUZADO Á CARGO DE F. MARQUÉS,
Blasco de Garay. 9.—Teléfono 3. 145.

N
64
S3
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
SANTA BARBARA

EXPLICACIÓN

Dos razones me han movido á publicar este libro: las excitaciones de mi buen amigo, el distinguido pintor y profesor de *Teoría é historia del arte* en la Escuela oficial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, don Manuel Arroyo, y el convencimiento de que con su publicación ayudo á la reacción espiritualista y cristiana que en artes, como en literatura y en filosofía, va dichosamente creciendo y extendiéndose y dominando corazones é inteligencias.

Cree el Sr. Arroyo que, hoy por hoy, no hay todavía ningún libro que pueda prestar los servicios que el de Schlegel en la enseñanza y guía de

los artistas, no sólo en lo que se refiere al sentido íntimo é histórico de todas y cada una de las bellas artes, á sus mutuas influencias y relaciones, á la razón de su aparición y desarrollo en la historia y en el espíritu humano, según los pueblos y los tiempos, sino también en lo que se refiere á la manera de proceder, técnica en cierto modo, en las diversas artes, si éstas han de expresar aquel sentido íntimo, si han de realizar la belleza dentro de su índole y significación peculiares y si el artista ha de ser algo más que un mero práctico de reglas empíricas, de recetas de oficio, ó un abandonado á sus *adivinaciones geniales*, por donde, si alguna vez se acierta, como acertó el burro de la fábula, casi siempre se da vida á obras, por aparatosas que sean, entecas de cuerpo, vacías de espíritu, sin razón de existencia y sin sentido común.

Habrá quien diga que este libro resulta anticuado. Sobre esto habría

mucho que hablar si la ocasión fuera otra, y otra la autoridad de la persona que escribe estas cuatro palabras de explicación. ¿Cómo negar que los descubrimientos posteriores á Schlegel pueden rectificar, en algún punto, alguna de sus afirmaciones puramente históricas y de hechos? Pero aparte de esto, nadie ha penetrado mejor que él en el espíritu de las civilizaciones antiguas, ni nadie ha visto con más claridad la íntima relación entre éstas y las artes que en ellas florecieron, entre las artes y las instituciones de cada pueblo, ni el alcance de las influencias de raza, de medio y de época sobre las artes dentro de cada pueblo ó de unos pueblos sobre otros en la corriente general de la historia y en la unidad espiritual de nuestra especie.

En cuanto á la significación y á las tendencias de la doctrina schlegeliana y á su filiación en el desenvolvimiento de las ideas estéticas, no hay para que ocuparse de ellas en este momen-

to; ni importa para mis fines que Schlegel no sea estrella de primera magnitud en el cielo de la filosofía, ni que siga á Aristóteles ó á Platón. Mucho importa en las artes la cuestión de procedimiento, como en las ciencias la de método; pero, aparte de que en estas cuestiones se haya disputado y se siga disputando muchas veces más por palabras que por ideas, es indudable que lo importante, lo que interesa ó debe interesar, sobre todo, es saber si se nos quiere llevar á un materialismo absurdo, á un sensualismo embrutecedor, ó si, por el contrario, se nos conduce á la afirmación categórica é indiscutible, espléndida y consoladora de que el arte y la ciencia, con sus varios métodos y con sus varios procedimientos, no son, no pueden ser otra cosa que caminos del espíritu, puentes del alma por donde la belleza eterna, inmaterial y arquetípica descienda hasta nosotros en obras bellas ó en verdades fecundas, y por los cuales

podemos ascender á arrobarnos en la contemplación ideal de lo bello absoluto, y á anegarnos y desvanecernos y confundirnos, como gotas en el mar y como chispas en la hoguera, en la esencia infinita.

Schlegel es espiritualista y cristiano. Y en estos tiempos en que las almas, desengañadas y cansadas de su peregrinación por el desierto helado de un arte sin ideales y de una filosofía sin fe, suspiran por la vuelta á la patria abandonada, á aquella patria espiritual en que la Cruz era fuente de inspiración inagotable, perpetuo estímulo y luz inextinguible, libros como el presente pueden contribuir, dentro de su especial esfera de acción, á facilitar esa vuelta. No pretendo darle más alcance del que realmente tiene, ni creo que sea tan hondo y tan perfecto en su doctrina, ni tan elocuente en la exposición de ésta, ni tan sin reparos en las derivaciones y aplicaciones de su sentido estético, que haya que de-

clararlo indiscutible y suficiente por sí solo; pero ya es algo, y áun mucho, que sea como es: tan bien pensado, de tan sólidos fundamentos históricos y filosóficos y tan claro en su desarrollo, y, sobre todo, que proclame que en el arte hay algo más que sensaciones, que el arte puede y debe hacer algo más que satisfacer á los sentidos, que en el hombre hay algo más que materia y que en la naturaleza está Dios, origen de toda belleza y norte inmutable y guía eterno de los artistas.

JUAN GARCÍA AL-DEGUER

TEORIA

DE

LAS BELLAS ARTES

TEORIA

DE LAS BELLAS ARTES

CAPITULO I

Artes plásticas.—De lo bello.—Lo bello según Platón. —Multitud de teorías en el siglo XVIII.— Filosofía rapsodista.—Locke y Leibnitz.—Filosofía de los franceses en el siglo XVIII.—Su influencia en las artes.— Baumgarten. – Kant destruye la filosofía rapsodista.

Entiéndese por artes *plásticas* la arquitectura y la escultura; y habiendo querido el uso que no se comprenda únicamente en esta denominación las que revisten formas corpóreas, sino además las que sin esto se dirigen también á la vista, se deberá añadir la pintura.

Los franceses las llaman *artes del dibujo;* pero impropiamente, porque el dibujo por sí solo no constituye la esencia de la pintura.

Una denominación más general es la de *bellas artes;* pero en este caso deberían entrar en la nomenclatura la música, la poesía, la elocuencia, la declamación y el baile.

En las artes no buscaremos más que lo *bello*, no siendo de su dominio lo útil. Pero no llegaremos á la idea de lo bello sino por medio de una discusión profunda y razonada de las doctrinas filosóficas, por lo que principiaremos recapitulando todas las investigaciones que deben hacerse y se han hecho para llegar á conocerlo.

Platón fue el primero que trató detalladamente de lo bello, no en una discusión metódica, sino en alguno de sus diálogos. Pone en escena un sofista que se precia de enseñar al mundo donde lo encontrará; pero bien pronto se presenta Sócrates que confunde su

vano saber y lo reduce al silencio (1).

Por lo demás, Platón se contenta con hablar de lo bello por medio de imágenes y semejanzas. En otro de sus diálogos lo define: «la potencia creadora que llama la inspiración, como el imán comunica al hierro su virtud atractiva.» Más adelante, atribuyéndole un origen puramente celeste, lo hace descender como un reflejo de la esencia divina que se revela al mundo, donde, encerrado en un cuerpo terrestre, recuerda siempre el origen de donde procede. Lo bello despierta en el corazón del hombre un inmenso deseo de la divinidad; un amor infinito se apodera de él y le abrasa con su fuego; y este estado no carece de sufrimiento, porque entonces es lo bello quien presta alas al alma para que se lance á las regiones celestes, y ésta tiene que luchar contra los lazos que la retienen aquí en la tierra.

(1) Después de una larga discusión sobre lo bello, concluye su diálogo (Hippias) por estas palabras: «Es muy difícil decir cosas bellas.»

Aristóteles, que con sus vastos conocimientos ha procurado abrazar el mundo entero, material é intelectual, no ha tratado más que de la poesía y de la retórica, sin generalizar la idea de lo bello; y los demás filósofos de Grecia lo han considerado todavía de una manera menos satisfactoria. Los griegos formaban un pueblo de artistas, y estaban tal vez demasiado cerca del arte y de sus obras maestras para hacer abstracciones razonadas.

Los neoplatónicos forman la transición entre los antiguos clásicos y el mundo cristiano; ellos han comprendido las doctrinas de Platón en su sentido más profundo.

En los primeros tiempos de nuestra era desaparecieron las bellas artes, y con ellas el estudio de lo bello; mas desde que los tesoros de la antigüedad volvieron á ver la luz, el amor al arte se despertó apresurándose á producir. Pero los italianos se dedicaron poco á investigar su esencia, y la doctrina de

Aristóteles, que reinaba entonces en las escuelas, no era favorable al desarrollo del sentimiento del arte.

*
* *

En el siglo XVIII, por el contrario, aparecieron una multitud de teorías: después de haberse desembarazado de las trabas de la filosofía escolástica, la ciencia repudió todas las formas severas que hasta entonces se le habían impuesto, y de la misma manera que se estudiaron siempre las ciencias naturales, parcialmente y en detalle, así también se quiso hacer en la filosofía.

Los únicos filósofos que trataron sistemáticamente de lo bello, fueron: en Inglaterra, Locke, y en Alemania, Leibnitz. Profesaron doctrinas diamemetralmente opuestas; el primero ejerció una influencia mayor por el sensualismo, cuyo apóstol era, al paso que su rival, combatiendo por el espiritualismo, le fué muy superior por la profundidad y extensión de sus cono-

cimientos. Con Bacón, las ciencias naturales habían adquirido un gran desarrollo. Locke estableció en su sistema que toda percepción resultaba de la sensación, y también hacía derivar de ella las nociones de ciencia y los sentimientos morales.

Esta doctrina fué adoptada y llevada hasta lo absurdo por los filósofos franceses, conocidos con el nombre de Enciclopedistas, entre los cuales nos limitaremos á citar á Condillac, Helvecio, Diderot y D'Alembert. El error fundamental de esta escuela consistió en querer hacer una verdad universal de lo que no era verdadero más que en un orden de cosas inferior y limitado. Según ellos, las sensaciones solas obraban sobre el espíritu, y en su virtud se convertían en materia. Esta doctrina que rechaza el buen sentido, fué predicada con una audacia y un cinismo que ofenden. Es la mano del hombre, dice Helvecio, la que ha creado su razón, y á aquélla es á quien

la debe. El pensamiento, añade Cabanis, no es más que una secreción del cerebro.

Esta doctrina extendió sus estragos hasta en las bellas artes, y desde entonces no hubo de bello más que lo que prometía goces á los sentidos.

La disertación que publicó el inglés Burke sobre lo bello y lo sublime no es más que el desarrollo de estos principios. Según él, pequeñas bolas pulimentadas darían la idea de lo dulce; las rugosidades de lo amargo; en fin, lo bello haría sufrir á las fibras nerviosas una sucesión de dulces vibraciones, mientras que lo sublime les imprimiría una conmoción general y deliciosa. Siguiendo este sistema, no se trataría más que de obrar sobre los nervios; lo bello y lo sublime se encontrarían en la botica, y un médico los podría propinar á sus enfermos.

Algunos osaron levantar su voz con-

tra semejantes doctrinas, pero fueron sofocados.

*
* *

Por el contrario, la filosofía de Leibnitz es sumamente profunda; pero está esparcida en sus obras en pensamientos aislados, en lugar de formar un cuerpo de doctrina. Sus discípulos, en vez de coleccionar y desarrollar estos pensamientos diseminados, no hicieron más que alambicarlos y diluirlos al infinito, ó bien los encerraron en fórmulas vanas y vacías. Por los sentidos, dice Leibnitz en completa oposición con Locke, no se llega más que á percepciones de todo punto incompletas. Por lo demás, su clasificación de las facultades del alma en superiores é inferiores, estaba bien concebida para detener el vuelo de estas mismas facultades; consagra á las bellas artes las facultades de segundo orden, la imaginación y la memoria, que deben servirles de instru-

mentos. Unicamente á la lógica reserva las de primer orden.

Baumgarten fué el primero que formó de la estética una ciencia separada. Escribió en latín, y en latín muy malo. No conocía los cuadros de los grandes maestros, y no sabía de pintura más que lo que había leido en Plinio.

Sulzer y Mendelsohn lo continuaron; y Lessing, aunque por el vigor de su inteligencia dejó muy atrás á sus contemporáneos, siguió, sin embargo, esta escuela.

Apareció entonces Winkelmann; pero de él trataremos más adelante y en detalle.

El que primero marchó con un espíritu verdaderamente filosófico al conocimiento de lo bello fué Kant. Antes de presentarse como metafisico especulativo, había escrito, en 1771, sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime. Kant ha aventajado muchísimo á todos los modernos; y si no ha apreciado dignamente las doctrinas

de los antiguos, y en particular las de Platón, ha hecho al menos un inmenso servicio destruyendo le filosofía *rapsodista*. Reconoció como carácter esencial de lo bello la aparición inmediata de lo infinito en lo finito. Pero conocía muy imperfectamente las artes para llegar á felices aplicaciones. Su doctrina encontró en Schiller un elocuente intérprete; pero por muy honroso que sea para el poeta el haber procurado remontarse á la elevación de los conocimientos filosóficos, no es menos cierto que, siguiendo el sistema que él mismo estableció, nunca hubiera podido ordenar un drama.

CAPITULO II

Los filósofos rapsodas.—Winckelmann, Rafael Mengs, Hogart.—De la imitación en las artes.

Hemos dicho bastante sobre las doctrinas y los diferentes sistemas; nos resta añadir algunas palabras acerca de los filósofos rapsodas.

Winckelmann se nos presenta desde luego; sus escritos precedieron á los de Kant, y por la fuerza de su juicio se libertó de la falsa tendencia de su siglo; mas no era bastante profundo en la filosofía, de manera que muchas veces es confuso y embrollado. Avanza fuera del santuario, como un neófito á quien se acaba de relevar del voto de silencio; tartamudea sus orá-

culos, pero bien pronto se detiene sin aliento. Lo que exclusivamente le pertenece es su descripción de la belleza humana; respecto á lo que sienta sobre la belleza en general, lo ha tomado de Platón, como es fácil convencerse.

Nada se encuentra en Winckelmann que baste para la solución de las teorías filosóficas; pero por ello mismo ejerció una influencia mucho mayor entre los prácticos. Sin embargo, desplegó un raro talento para interpretar y hacer revivir, por decirlo así, la antigüedad, y á él se debe haber enseñado á los hombres á presentarse con gravedad y respeto delante de las obras que aquélla nos legó, y á estudiarlas en el recogimiento.

Mencionaremos después los escritos teóricos de Rafael Mengs. Por este tiempo apareció Hogarth, á quien se deben admirables sátiras, pero mal pintadas; escribió una disertación sobre lo bello. Señala la línea curva como principio y expresión constante

de lo bello; y sin embargo, que se le presente un bello perfil griego, y se verá si esta línea curva le será bastante.

Una definición de lo bello, en boga entonces, era que la unidad debía encontrarse en la variedad; pero esta definición es vaga, y podría lo mismo aplicarse á una obra de arte mecánica, que á un sistema científico.

Los ensayos de Diderot sobre la pintura merecen ser citados; están llenos de energía; combatió con mucha felicidad á los académicos de París; y Goethe reconoció su mérito en un pasaje que le consagró en sus escritos.

Hemsterhuis se esforzó por llegar al conocimiento de lo bello en las obras de arte, y su carta sobre la escultura (1769) encierra muy buenos pensamientos.

Moritz, á quien debemos la primera mitología que ha sido concebida con talento, dió un tratado sobre la imitación de lo bello. Su introducción está

llena de claridad, y podría bien decirse que era un diálogo de Platón; pero bien pronto se pierde en el espacio, y sigue la ruta de esos artistas fanáticos que, esforzándose sobre las ideas de Winkelmann, producen un débil entusiasmo.

*
* *

De todos los llamados principios que en esta época se profesaron, existe uno que se ha llevado siempre adelante, es decir, *que el arte debe ser la imitación de la naturaleza.*

Había dicho Aristóteles que uno de los elementos del arte era la imitación; pero en seguida sienta esta cuestión: ¿por qué un objeto que en la realidad nos desagrada, excita nuestra admiración cuando está reproducido por el arte?

Deben siempre las artes reproducir lo bello, aunque imiten á la naturaleza, que no es siempre bella. Se observará en esto una extraña contradic-

ción; pero se advertirá que proviene de que ordinariamente se entiende por imitación una copia servil, que no puede dar más que mezquinos calcos, al paso que, en su sentido más exacto y elevado, imitar es obrar según los mismos principios, trabajar con el mismo espíritu que los grandes modelos que nos han precedido; y para imitar en este sentido la naturaleza, es preciso desde luego comprenderla.

Ahora bien: la naturaleza puede definirse: «la fuerza primitiva é infinita de una creación y reproducción inextinguible»; *de natura nasci:* así entendemos nosotros la imitación y la naturaleza, y ahora repetiremos, que las artes deben imitar, es decir, procurar llegar á este poder todo creador; pero fijaremos una gran diferencia entre esta última imitación, que es una verdadera creación, y la imitación pura y simple que en sus más felices combinaciones no ha llegado jamás á otro resultado que el de reproducir la na-

turaleza, que se reproduce siempre por sí misma; y aun entonces le faltaría esa vida que la mano de la naturaleza imprime abundantemente en cuanto toca.

Goethe, en una de sus obras, titulada *El triunfo de la sensibilidad*, representa un joven que, por complacencia, viene á meditar á la claridad de la luna, en la orilla de un fresco arroyuelo; pero muy pronto se siente frío, y para calentarse quema los árboles y el arroyuelo de lienzo que lo cubren. Si las artes, pues, no fuesen más que frías imitaciones, no producirían en las almas sensibles otro efecto que el de las decoraciones de teatro sobre el aterido pensador.

Toda vez que el arte no puede en muchas ocasiones reproducir la naturaleza con todo su vigor, preciso es poner alguna cosa en su lugar.

En cuanto á las ideas fundamentales que se formaban los antiguos de la naturaleza, se ve en su mitología y en

sus sistemas filosóficos, que le prestaban una fuerza animada, pero que conocían muy imperfectamente; como por ejemplo: forman de nuestro planetà el punto central, á cuyo rededor viene todo el universo á coordinarse. Verdad es que existió una escuela de filósofos griegos que se llamaban físicos; pero la filosofía experimental pertenece á los tiempos modernos. Por la astronomía y las ciencias naturales el cielo y la tierra parecen haber sido enteramente explotados, y el hombre se ha convertido en dominador de los elementos. La filosofía y la poesía son tan antiguas como el mundo, y en las artes de imitación nos han aventajado los griegos; pero la Europa, por medio de un conocimiento más racional de la naturaleza, se despojó de las mantillas que lo envolvían y ha salido de la infancia.

Tal es el rasgo característico de la civilización de nuestra época. Pero ha sucedido que nuestros físicos, por ha-

ber avanzado así en el dominio de lo infinito y en los detalles, se han extraviado y han perdido de vista el punto de partida, el pensamiento de la naturaleza, y, como dice muy bien Goethe, tienen en sus manos todas las partes del globo que someten al microscopio, pero les falta por desgracia el lazo intelectual que las une entre sí. No se quiere ya admitir en el dominio de las ciencias naturales más que la experiencia, y sin embargo, los mismos físicos que tan tenazmente defienden esta doctrina, no pueden repudiar enteramente la metafísica, puesto que se ven obligados á emplear en su física experimental proposiciones é ideas generales.

*
* *

Es la filosofía, y, es preciso decirlo, la filosofía alemana la que se ha declarado contra esta doctrina, y ha revindicado para el espíritu humano la pretensión de ver en la naturaleza un

sistema, que aquél debía abrazar en todo su conjunto; y sólo el pensamiento es quien puede abrazar la naturaleza y encadenar este Proteo que reviste todas las formas.

Tal es el fin que se propone la filosofía natural; pero no entra en los límites que nos hemos propuesto el demostrar que el espíritu humano está llamado á este gran resultado; sin embargo, no hemos podido dispensarnos de decir algunas palabras acerca de este punto.

La naturaleza ha concedido á los animales un instinto, una cierta presciencia del mundo interior, pero en un grado inferior y muy limitado; de la misma manera el hombre ha recibido de ella este instinto en un orden mucho más elevado, como también una especie de adivinación de los misterios que oculta á su vista. Pero así como la impresión de la naturaleza parece que se borra por una cultura artificial, sucede también que, por demasiadas

experiencias é investigaciones, el sentimiento puro y original de la naturaleza acaba por perderse.

Demuestra Platón á los sofistas, que la ciencia no es más que el recuerdo adormecido en la memoria del hombre, y que se despierta cuando se le llama; del mismo modo, no se necesita sino de una voz que hable á su corazón para despertar este pensamiento de la naturaleza, que no hace sino dormir en él, y que se encuentra aún entre los pueblos no civilizados.

Cuando el botánico nos enseña que en la flor se ve el germen de la vida vegetal en su más alto grado, el hombre sencillo no necesita la ciencia para vislumbrar esta verdad, y en sus cantos populares celebra las flores, sus costumbres y sus amores.

Aquel que esté mejor organizado observará más bien la naturaleza, y es preciso que el artista sepa interrogarla con ojo adivinador, si quiere seguir los pasos de esta eterna creadora

y luchar con ella. Cuando hemos dicho anteriormente que la naturaleza era una imagen del espíritu divino, hubiéramos también podido preguntar: ¿Por qué no es siempre bella? Porque muchas veces se nos presenta como enemiga, y rodeada de terror; la vida está en perpetua lucha con los elementos; al lado del placer está la pena, y al lado de la planta que nace cae la planta que muere.

Nada más sencillo que hacer reflexiones bien edificantes sobre el conjunto de la creación y sobre la admirable disposición de cada una de sus partes; así como Bernardino de Saint Pierre, que encuentra á cada insecto su mesa puesta en el banquete de la vida. No hay en esto más que una pequeña reflexión que detiene, y es que estos felices convidados al gran festín deben acabar por servir en él de pasto á los demás; y á este género de observaciones en pequeño, muy estimables y llenas de piedad, se podría objetar

con el arador, que, por poco que se ocupase en filosofar, podría demostrarnos también que el mundo entero se ha criado para su bienestar.

CAPÍTULO III

Del sentimiento de lo bello.—Se encuentra en todos los pueblos.—Tendencia del espíritu hacia un mundo ideal.

Antes de hablar de las artes en detalle, comenzaremos por sentar esta cuestión: en el dominio de las artes ¿á quién debe reconocerse por legislador? No faltarán, áun entre los que se han dedicado exclusivamente al estudio de aquéllas, algunos que os repetirán este dicho común: *que no debe disputarse en materia de gustos*; lo cual equivale á decir que cualquiera es juez competente, llamado á decidir de lo que es bueno ó no lo es, á su manera y según su sentimiento; lo que produ-

ciría una verdadera cacofonía de juicios los más contradictorios.

Es fácil, sin embargo, observar que, áun en las naciones colocadas en grados bien diferentes en la escala de la civilización, se halla también cierta conformidad y nociones primitivas y generales de lo bello, que les son comunes; y aunque existan algunas naciones, como los cafres y los hotentotes, á quienes la naturaleza madrastra se las haya rehusado, no pasará esto de ser una excepción. Debemos, ante todo, examinar los pueblos en que se despertó el impulso divino que los impelió á producir lo bello.

La tendencia más natural del espíritu humano es la de procurar salir del mundo positivo, donde está violento. Considerándose como una creación de sus propias obras, quiere también rodearse de un mundo creado por él, y sólo las artes pueden producirle este mundo imaginario. No son la necesidad, ni el lujo con todos sus

refinamientos, los que han producido las artes; han emanado de un origen más profundo, de esa necesidad infinita de lo ideal que algunos hombres inspirados del cielo encerraban en sí mismos, y que, no encontrando en este mundo nada que correspondiese á lo que abrigaban en su alma, han procurado reducirlo á un lenguaje nuevo, y realizar sus visiones interiores.

Casi en ninguna época de la vida humana ha faltado del todo el sentimiento de lo bello, aunque hayan sido desconocidos los rudimentos del arte. Hallamos desde los tiempos más remotos la poesía y la música reunidas en el canto, sin auxilio de ningún ínstrumento mecánico. Vienen más tarde las artes de imitación, como el germen que esperaba el instante de desarrollarse; por lo que sólo de ellas trataremos.

Si se ha condenado justamente la filosofía del siglo XVIII por haber querido subordinar el espíritu á los

sentidos y á la materia, nosotros no llegaremos, sin embargo, hasta el punto de desconocer la íntima relacion que tienen entre sí; sólo sí conviene que los sentidos reciban sus inspiraciones de lo alto, y sean ennoblecidos por el espíritu. En cuanto á los sentidos de naturaleza inferior que, como el olfato y el gusto, no son de utilidad alguna para las bellas artes, no nos ocuparemos de éllos.

Respecto al tacto, este sentido no está bastante perfeccionado en el hombre para ponerle en comunicación con las producciones de las artes. Queda, pues, la vista; más no es ella sola la que nos da la idea de las formas, sino más bien un sentido íntimo. Y en efecto, nos parece ver aún más allá de lo que nos representa la realidad; porque cuando algunas superficies solas vienen á reflejarse en el ojo como en un espejo, vemos, sin embargo, los objetos sobresalir en relieve y redondearse, en razón á que desde temprano

este sentido íntimo nos ha enseñado á conocer aquellos objetos en sus verdaderas formas. Lo que es anguloso y lleno de rugosidades, hará siempre sobre la vista una impresión desagradable; lo mismo sucederá respecto al tacto; y, por analogía, lo que fuere llano ó redondo, lisonjeará uno y otro sentido.

CAPÍTULO IV

LA ARQUITECTURA

Sus principios constitutivos.—Bases generales de la geometría y de la mecánica.—Simetría bilateral y simetría central.—La proporción.—De los adornos.—Del color de los materiales que deben emplearse en las construcciones.

Nosotros no hemos considerado este arte como inventado por la necesidad de ponerse á cubierto de las intemperies de las estaciones; lo hemos tomado bajo otro punto de vista: y, en efecto, los hermosos edificios que primero se elevaron, no estaban consagrados á las comodidades de la vida, sino al culto de los seres sobrenaturales.

Tomando la arquitectura en su sen-

tido más lato, comprenderemos bajo este nombre la alineación de las plazas, la distribución de los parques, el adorno de los edificios y muebles, los vasos, y, en una palabra, todas esas obras de arte que ha inventado el hombre y para las cuales no ha encontrado en la naturaleza tipos determinados. La arquitectura no ofrece esas formas que en la naturaleza existen de una manera aislada; y de ello resulta que, en oposición con la escultura, que es el arte de las formas individuales, aquélla es el arte de las formas generales.

En la arquitectura deben considerarse:

1.° Las bases generales de la geometría y de la mecánica.

2.° La simetría.

3.° La proporción.

4.° El adorno.

*
* *

Es de absoluta necesidad sujetarse

á las leyes de la geometría y de la mecánica; y nos resta demostrar cómo el artista, para lograrlo, sigue las lecciones de la naturaleza. Las relaciones geométricas deben resultar de la combinación de las líneas rectas y las líneas curvas; y por medio de esta combinación es como se llegará á satisfacer una de las facultades naturales de nuestro espíritu, que sólo encuentra placer donde existe precisión en las relaciones. Los hombres más inteligentes, según lo manifiesta Platón en su *Menon*, son los geómetras prácticos. Por la regularidad encontramos desde luego la relación entre la imagen y el pensamiento, al paso que la irregularidad los confunde á nuestra vista. Estos primeros elementos geométricos se encuentran tan marcados en la planta como en la elevación de un edificio. El trazado de los más bellos templos griegos es oblongo, con una fachada cuadrangular coronada de un frontón triangular. Así es que las fi-

guras cuadrangular y triangular son los únicos elementos de la hermosa arquitectura griega; y usando de estas líneas, no tenían necesidad de disfrazar con adornos extraños la admirable sencillez de sus medios.

Hay en la arquitectura dos líneas fundamentales: la vertical y la horizontal, que tienen la ventaja de reunir la solidez y la belleza. Ambas son el resultado de las leyes de la gravedad: la primera es el camino más corto hacia el centro de la tierra, al paso que en la segunda la gravedad se equilibra. El cubo nos da la idea del reposo; la esfera, por el contrario, la del movimiento. La torre inclinada de Pisa, que se aparta tan visiblemente de la perpendicular, ofusca y asusta al observador, áun cuando sepa que existe más de setecientos años en este estado de oblicuidad.

Si dirigimos una ojeada sobre la naturaleza, encontramos en su dominio figuras geométricas regulares, co-

mo, por ejemplo, en el reino mineral en que las cristalizaciones afectan formas tan constantes, que se les ha clasificado por el número de sus lados. Sucede lo mismo en las sales, en el hielo que forma agujas, y en la nieve que representa estrellas. Esta regularidad se pierde en los últimos escalones del reino animal, que es muy variado para sujetarse á ella. En efecto, si entre los crustáceos se encuentra alguna analogía, es en la envoltura que los cubre, y que no pertenece á la organización animal; y áun toda traza de esta regularidad geométrica de tales seres se pierde en los caracoles y los mariscos, formados de líneas curvas.

*
* *

Entendemos por simetría la armonía entre las partes que la vista abraza á un tiempo; y distinguimos la simetría central de la simetría bilateral. La primera se nos representa por la

forma de la estrella, y por esas figuras regulares, por complicadas que sean, y en las que, si nos colocamos en el punto central, vemos de cada lado repetirse idénticamente los mismos objetos. El Kaleidescopio nos da de ello una idea completa.

La simetría bilateral es aquella en que dos partes corresponden entre sí exactamente, como las mitades de un todo. Acerca de estas dos simetrías están completamente de acuerdo todos los pueblos del mundo que han conocido la arquitectura. La simetría bilateral no se muestra en la naturaleza inorgánica, pero sí en el reino vegetal; la planta, esforzándose por escapar de las tinieblas que reinan en el seno de la tierra, crece en línea recta hacia la luz del sol; el número de sus ramas y de sus hojas no es en verdad regular; mas la hoja en sí misma, como una imagen rejuvenecida de la planta entera, posee todos los elementos del orden simétrico bilateral. Pero

en la flor, que es el más alto grado de vida á que la planta puede llegar, es donde reconocemos la simetría central. Vemos, con efecto, sus pétalos y sus estambres radiar simétricamente, y de estas bellas imágenes de la naturaleza ha tomado el arquitecto tantos hermosos efectos. En el mundo animal predomina la simetría bilateral, tanto más, cuanto la organización es más perfecta, como se advierte en los ojos, en las orejas, en las manos, en las piernas; y en donde esta simetría está invertida, no se encuentra más que deformidad y monstruosidad.

Puede el arte reproducir esta simetría más seguramente que la naturaleza, y el edificio que carezca de ella no merece el nombre de obra de arte. Pero de la misma manera que en la organización animal esta simetría no es más que exterior, porque el anatómico no la encuentra en el interior, del mismo modo es lícito al arquitecto sacrificarla en sus interiores á la eco-

nomía y á la comodidad; no le sucederá lo mismo en los edificios públicos, como templos, iglesias y teatros, donde debe reinar tanto dentro como fuera de ellos.

*
* *

El tercer elemento de la arquitectura es la proporción; y entendemos por ella la relación de las dimensiones, sea en el conjunto ó en sus partes.

Algunos teóricos han querido establecer ciertas proporciones absolutas; pero si los pueblos han adoptado algo por este estilo, se ve por los modelos que nos han dejado los antiguos, que no han reconocido jamás estas leyes, que se convertirían, por decirlo así, en constitutivas de las relaciones. La imaginación quiere para sus creaciones campo libre; y los griegos, más que todos los otros, necesitaban mucha libertad en las artes para desarrollar los tesoros de su genio caprichoso. Las proporciones no pueden ser más

que relativas, aumentando ó disminuyendo, según sea necesario.

La relación principal en un edificio es la de la elevación sobre su anchura, y si el espacio es libre, sucederá lo mismo respecto á la anchura sobre la profundidad. Debe mirarse como un principio general que lo que no puede abrazarse en el campo de la vista, está fuera de las proporciones. Veremos más adelante que el estilo de los edificios puede variar cuando las proporciones no son las mismas, sin que por ello su belleza sea menos correcta. ¿No estamos muy de acuerdo sobre la belleza de diversos animales, aunque su naturaleza sea enteramente distinta? El fogoso caballo andaluz es tan bello en sus proporciones como la brincadora gacela y el ligero ciervo.

Sólo las falsas ideas de las proporciones, y una admiración ciega de la antigüedad, han podido conducir á la idea exclusiva de que nada hay de bello más que la arquitectura griega,

y que todo lo que de ella se separa es bárbaro: el bueno de Sulzer ni áun perdona á la catedral de Estrasburgo, pues que es, dice, de mal gusto. Pero en todo país la arquitectura, como todas las demás artes, ha recibido el sello particular de una creencia dominante, de la que todas las obras de arte no son más que la traducción en un mundo visible.

*
* *

Después de haber satisfecho todas las condiciones esenciales, para concluir la obra vienen los adornos, que se colocarán del modo más conveniente en los puntos en que las partes del edificio se unen entre sí, ó sus miembros vienen á articularse, y disimulando de esta suerte los puntos de unión, formarán un todo regular.

En las partes esenciales de la construcción hay también proporciones esenciales, hay líneas determinadas, circulares, como sucede en las colum-

nas, ó bien perpendiculares y horizontales; pero en los adornos son líneas que ondulan libremente; y del contraste atrevido que forman con la severidad de las demás líneas nacen los grandes efectos.

Todo el reino vegetal y el animal pueden ser puestos á contribución para el adorno; mas el artista no deberá copiarlos servilmente; procurará crear imitando. Los griegos y los egipcios han sacado muchas veces de la naturaleza adornos simbólicos; y lo que más debe admirase en ellos es su exquisito gusto, áun cuando su imaginación brillante ha creado animales y plantas fantásticas.

La arquitectura noble será reservada y sobria en la elección de los adornos; porque no debe el conjunto desaparecer por los accesorios. Amontonados con gran diversidad, ofuscan la vista; por lo que los antiguos preferían repetir los mismos adornos de distancia en distancia. Aquí es donde

deben ayudarse recíprocamente la escultura y la arquitectura; porque no queremos aislar la una de la otra, como lo hace Winckelmann. Ambas necesitan socorrerse, y sin embargo, no deben usurparse nada mutuamente. Hay en los grandes monumentos espacios reservados para las producciones de la escultura. Sobre las acroteras, los frontones y las metopas, se verán elevarse majestuosas estatuas, ó bien los relieves extenderse y correr á lo largo de los frisos. En fin, sobre la fachada del edificio es donde el arte apurará sus maravillas.

*
* *

Diremos algunas palabras sobre el color de los materiales que deben emplearse en las construcciones. Lo más perfecto es la uniformidad de color, y las tintas claras son preferibles á las oscuras. Lo confusión de colores, penosa á la vista, impediría que las formas resaltasen en toda su pureza, y

las líneas en toda su sencillez. Se empleará con ventaja el granito y el pórfido, á pesar de sus manchas, y el mármol, á pesar de sus venas, pues á corta distancia esas irregularidades de tonos desaparecen. No proscribimos de ninguna manera el brillo de los metales; los templos de los romanos estaban cubiertos de planchas de oro; y San Petersburgo y Moscou resplandecen con sus cúpulas doradas. Las de esta última produjeron tal impresión en Napoleón, que no pudo olvidarla, por doloroso que le fuese el recuerdo de esta ciudad; así es que al momento que regresó á su capital hizo dorar la cúpula de los Inválidos.

Principalmente cuando se considera un edificio iluminado por la luna, es cuando se ve el efecto ventajoso que produce la unidad de los colores; desaparecen los detalles, y solo los grandes contornos se dibujan en el fondo oscuro del cielo. Esta es la causa de que muchas veces algunos monumen-

tos, que en el centro del día nos parecen confusos, producen grande efecto en una hermosa noche: San Pedro de Roma está en este caso.

Esto nos convencerá de que las líneas geométricas sirven de bases fundamentales á la arquitectura; que la simetría por sí sola produce una obra digna del espíritu humano, una obra que puede existir por si misma; que la proporción regula las dimensiones y el estilo; y que el adorno le da la última mano y la hermosea. Tal es el sentido de la fábula de Anfion, en que se dice que las murallas de Tebas se edificaron por el poder de la armonía.

CAPITULO V

LA ESCULTURA

De los límites entre la escultura y la pintura.—Que es propio de la escultura existir sin el auxilio de los colores.—¿Cuál es el dominio de la escultura?—De la belleza del hombre.—De la fisonomía.—Lavater.—Tischbein.—Gall.—Camper.—Blumenbach.—Estatuarios griegos.—Sus obras maestras nos han quedado como tipo de lo bello ideal.—La escultura debe representar los objetos mayores que el natural.—Relaciones entre la escultura y la arquitectura.—De la composición y disposición de los grupos.—De su colocación.—Bajo-relieve.—Alto relieve.—Camafeos.—Entalles.

Sucede en el arte como en el genio: que debe subsistir en la esfera para que nació. Así, pues, es de grande importancia establecer límites ciertos entre la escultura y la pintura. En los buenos tiempos de las artes en Grecia, parece que se comprendió mejor este

punto que en las edades sucesivas del cristianismo, en que se procuró obtener efectos, confundiendo ambas artes; y en los siglos XVI y XVII, en que se reconoció la excelencia de las obras de la antigüedad, es cuando principalmente la pintura, arrastrándose penosamente sobre las huellas de la escultura, procuró pasar al lienzo los contornos cortados como si fuesen los de una estatua. La escuela alemana repudió luego este género; pero se ven todavía algunos vestigios en la escuela francesa.

Vamos á indicar de una manera fija cuál debe ser entre ambas artes la línea divisoria. La escultura reproduce los objetos individuales bajo formas corpóreas; la pintura, por el contrario, es una ilusión de óptica, porque no presenta sino superficies. Estas dos artes se dirigen á la vista; pero en la escultura el tacto podrá de alguna manera suplir á la vista; en la otra, por el contrario, no hay para el ojo más

que efectos de sombra, de luz y de color, y, detenido en la superficie, no encuentra formas corpóreas, á cuyo derredor pueda girar. Para aprender á conocer los cuerpos, recurrimos al auxilio del tacto, y los ciegos de nacimiento nos enseñan cuanto nos puede instruir, puesto que ha habido entre ellos grandes matemáticos. Para el hombre que ve, las experiencias que ha practicado en la infancia por medio de este sentido se le han hecho de tal modo mecánicas que ha olvidado enteramente las lecciones que su ojo ha recibido de su mano.

El pintor debe presentarnos en verdad una idea de las formas corpóreas; pero esto no lo consigue sino combinando la sombra y la luz; y en la manera con que las fija sobre su cuadro, es en lo que consiste uno de sus principales méritos.

Apreciaremos la posición respectiva de las dos artes por el siguiente ejemplo: existen de una persona muerta un

retrato y un busto; que se dé el busto al pintor para que saque de él un retrato, y recíprocamente el retrato al escultor para que cincele un busto. La dificultad que para ello encuentra el pintor consiste en que el busto, su modelo, carece de colorido, de vida, y de esa expresión en los ojos, que es como un reflejo del alma; el escultor, al contrario, hallará en el retrato gran parte de trabajo que no le servirá, y si este retrato no está de perfil, le será casi imposible reproducir sus proporciones.

Lo propio de la escultura es no sufrir la ayuda de los colores; porque, según nuestro parecer, las estatuas á que se han aplicado, son de un efecto detestable, y en vano se atribuirá esta falta á la calidad de la materia que las constituye. Aun cuando los colores no pudieran combinarse bien sobre la piedra ó la madera, ¿no existen las figuras de cera, que presentan las tintas más delicadas de la encarnación,

con ojos de vidrio y con cejas y cabellos naturales? Y sin embargo, esta imitación, por haberse exagerado, perjudica al efecto que se ha querido producir. Sabemos que la escultura griega, en su infancia, no se sujetó al mármol *incoloro*, y que en su época más elevada procuró también emplear la seducción de los colores. Las estatuas más antiguas que se han encontrado de los griegos están pintadas y cubiertas de vestidos de varios colores; y más tarde, en la decadencia del arte, emplearon la púrpura y el oro, como si hubiesen querido ocultar á la vista la materia. Mas, sin embargo de todo ello, no es menos cierto que la escultura no puede soportar los colores. Sólo en las superficies es donde éstos, ayudados del claro y oscuro, representarán libremente los objetos. Preguntaremos en seguida: ¿cuál es el dominio de la escultura? Toda la creación es un campo abierto para ella. Pero el artista abandonará el mundo

inorgánico, porque la representación de objetos rústicos é inanimados, en una materia que carece de vida y de color, no sería más que una repetición sin interés; dar vida á la materia muerta, he aquí su triunfo. La escultura abandona igualmente, como poco dignos de ella, el reino vegetal, así como en el reino animal los individuos que la naturaleza ha relegado á la extremidad de la escala, y á los que casi ha rehusado las formas; sólo para los que se hallan colocados en un grado muy superior, y en cuya estructura se encuentra bien dibujada la simetría bilateral, es en las que el escultor se convierte en intérprete de la naturaleza. Pero el hombre, la obra maestra de la creación, he ahí el objeto verdaderamente digno de su cincel. No por esto ha dejado el arte de representar con ventaja los animales como compañeros del hombre, sea á causa de sus formas graciosas, ó de sus nobles instintos; y entonces ha debido pro-

curar la corrección del dibujo y lo concluído en la ejecución. Entre los pájaros, por ejemplo, el águila fué el emblema de la dignidad real, y otros se emplearon como símbolos, ó como adornos. En los cuadrúpedos hay muchos que la bella escultura no ha despreciado. Lysipo adquirió una fama inmortal por sus caballos, así como Myrón por su vaca. Los griegos, con su entusiasmo de artistas, avanzaron hasta inventar atrevidas combinaciones de las formas del hombre con las de los animales; de ello resultaron los centauros, los tritones, los sátiros; y también en las imágenes de sus dioses se encuentran rasgos característicos de diversos animales: así es que la cabellera de Júpiter Olímpico recuerda las melenas del león; Hércules, con la cabeza pequeña unida á un cuello ancho y nervioso, el toro; Diana, con el paso ligero, tiene alguna analogía con el rápido ciervo. Mas no por esto deja de mediar un inmenso abismo entre el

hombre y el bruto; y cuando los filósofos franceses del siglo XVIII (Rousseau) pretendían que el hombre no era más que un mono civilizado, y que no faltaba más que quitarle la bolsa que retenía sus cabellos y arrojarlo en medio de los monos, para que figurase muy bien confundido con ellos, habían olvidado, sin duda, de todo punto que el hombre fué creado á imagen de Dios. Sus ojos no están inclinados á la tierra que lo vió nacer, sino que dirige sus miradas á las regiones celestes, donde encontrará su pasado, y muy ciertamente su porvenir.

*
* *

Vamos á ocuparnos ahora de investigaciones sobre la belleza del hombre. Los ensayos practicados para designarle proporciones y contornos determinados, no podían menos de ser desgraciados; la belleza no se calcula matemáticamente, y, según lo hemos dicho más arriba, las líneas ondulan-

tes, que, sin embargo, agradan á la vista, no están todas en posesión de lo bello. Schiller, con ese tacto que le hacía adivinar la verdad, ha distinguido la belleza *arquitectónica* de la belleza de expresión. La primera consiste en las formas, en los contornos y en las proporciones del cuerpo del hombre; la segunda, en la nobleza de los rasgos de su rostro. Pero no debe juzgarse de la belleza del hombre tan sólo por su fisonomía; las otras partes de su cuerpo ¿no sirven también para este juicio?

Sacar indicios del exterior de un individuo para aprender á conocer lo que pasa en su interior, es estudio de que se ocuparon mucho los antiguos. Lo que hay de cierto es que el hombre ha nacido fisonomista, y que si algunas veces se equivoca en los juicios que forma por la simple vista, muchas veces también deduce de ellos interesantes advertencias: ¿no se encuentran entre los niños excelentes fisonomistas?

Los ensayos de Lavater, frecuentemente desgraciados, aunque siempre ingeniosos, no han podido formar una ciencia de la fisonomía; y sin embargo, existe en el hombre un sentimiento, una especie de adivinación, que el artista no deberá jamás despreciar.

Después de Lavater, citaremos también á Tischbein, el cual juzgaba á los hombres según las analogías que les observaba con los animales rumiantes ó carnívoros, ó con los seres de una naturaleza superior: así es que compara á Miguel Angel con un león, á Corregio con un carnero, y á Rafael con un ángel. Pero se le objetaba con algún fundamento, que era puramente accidental que Miguel Angel tuviese cuando niño la nariz chata (efecto de una puñada,) y que el pretendido retrato de Corregio podía muy justamente tenerse por apócrifo, porque este pintor murió en la flor de su edad, y, sin embargo, está representado con la cabeza enteramente calva.

El rostro del hombre no es el único libro donde se lee lo que pasa en su interior; deben también estudiarse su voz y sus gestos. Los indicios que pueden conducir al conocimiento de sus pasiones son de tres clases: primero, la fisonomía; segundo, los movimientos instintivos que se le escapan en la vehemencia del deseo ó de la cólera; tercero, los gestos emblemáticos con que apoya sus discursos, para hacerse comprender mejor. Estos movimientos, involuntaria y naturalmente, atraen ó repelen. La simple imitación de los rasgos del rostro de un individuo, no nos dará de ninguna manera idea de su alma. Las emociones vivas y frecuentes acaban por pintarse en el exterior, y el hábito de ciertas pasiones deja siempre durables huellas. Pero si sentamos el principio de que el alma obra mucho sobre el cuerpo, al cual modifica, debe también admitirse que éste recibe muchas impresiones del exterior. La naturaleza

es eternamente consecuente en su modo de proceder. El desorden de una parte ocasiona siempre un desarreglo en las demás donde rechaza, de suerte que las disposiciones interiores se encuentran entre sí trabadas, y por ello el fisonomista incurrirá en error. Los rasgos de la fisonomía están en gran parte formados antes que el hombre haya llegado á su madurez moral; así es que sucederá con frecuencia que lo que ha formado bien la naturaleza será deteriorado, ó lo que ha dejado defectuoso se corregirá por una aplicación constante del alma y del espíritu. Por esta razón no se ofendió Sócrates del juicio severo de un fisonomista, que pretendía haber reconocido en su rostro el tipo de todos los vicios; le confesó ingenuamente que en efecto la naturaleza no lo había destinado á nada bueno, pero que había conseguido vencerse á sí mismo. El hombre no puede variar enteramente la fisonomía que ha recibido de la naturale-

za, pero puede muy bien modificar su expresión por el hábito de las cualidades adquiridas.

Gall, en su craneología, ha visto los indicios de los sentimientos morales y de las facultades del hombre en la disposición de la bóveda huesosa de su cabeza. No se le puede negar ciertamente el servicio que ha prestado como anatómico de esta parte del hombre; pero en cuanto al conocimiento del alma, que ha querido deducir, su teoría es absurda; porque, según él, estaría el alma alojada en la cabeza como en una caja de divisiones, así como una excrescencia vegetal que, abriéndose, levantaría la cubierta esférica en que estaba encerrada. Nada hay en sus escritos que pueda ser útil á las artes.

Camper ha tomado igualmente la cabeza humana por objeto de sus estudios, y para determinar su belleza ha medido el ángulo facial; es decir, el ángulo que forman las líneas tira-

das desde la frente á la boca, y de ésta á la oreja. El ángulo es tanto más agudo, cuanto más se aproxima el individuo al bruto. El perfil griego en toda su pureza llega casi al ángulo recto. Esta doctrina, por ingeniosa que sea, tiene el gran defecto de sujetarlo todo únicamente al perfil.

Mencionaremos igualmente los servicios que Blumenbach ha hecho en sus investigaciones sobre las diferentes razas de hombres. Para discutir acerca de la permanencia de éstas, preciso es interrogar á la historia del mundo y de la civilización, y ella se decidirá por la estirpe caucásica, que, descendiendo desde la cumbre central del Asia, se esparció por las orillas del Ganges y por Europa. Parece que la naturaleza haya fundido en diferentes moldes las diversas especies que pueblan el globo, puesto que el negro, de frente aplanada y de labio arremangado, se aproxima visiblemente á las bestias más que el europeo.

El estado de civilización de un pueblo se pinta siempre en su parte exterior. Así se observa en los chinos que no han podido jamás elevarse más allá de las artes puramente mecánicas, ni lanzarse por medio de la imaginación en el vasto campo de los descubrimientos intelectuales.

*
* *

Las obras maestras de los artistas griegos nos han quedado como tipo de lo bello ideal. Ningún pueblo ha consagrado más estudio que ellos á la representación del cuerpo humano; pero ninguno jamás ha tenido más pretensiones á la belleza. Considerando sus obras, podría muy bien creerse que tuvieron asiento en el consejo de los dioses reunidos para la creación del hombre.

La naturaleza ha repartido lo bello en todo el cuerpo del hombre, y así es como los artistas griegos lo han reproducido tal como debió salir de las

manos del Criador, y con aquella perfección ideal que ellos realizaron. Pero en lo que mostraron igualmente cuánto poseían el sentimiento de la belleza y de las conveniencias, es en no haber representado sin velar más que á los dioses y diosas, que eran para ellos el emblema de la más tierna juventud, como Baco, Apolo y Mercurio; Venus y las Gracias pertenecen también á esta edad tan inmediata á la infancia, y sin embargo, debe advertirse que Fidias fué el primero que las ofreció á la vista con su belleza por todo adorno. Por el contrario, cubren majestuosos trajes á aquellos dioses cuya edad y dignidad parece se resistía á una completa desnudez; así Júpiter, Neptuno, Esculapio, la soberbia Palas de Atenas, la casta Diana y la severa Juno, se hallan siempre vestidas. Pero era tal su arte, que á través de estos ropajes dejaron siempre adivinar las formas, sin faltar á las conveniencias.

La dificultad, tanto en la escultura como en la pintura, consiste en hacer ver á través de la superficie lo que está oculto, es decir, el juego de los músculos y la juntura de los huesos. En cuanto á los adornos y trajes, debemos también sujetarnos á lo que practicaron los griegos; puesto que ellos sacrificaron siempre la moda al buen gusto. Mas para reproducir las relaciones que el hombre tiene á veces con los animales, sin separarse del respeto debido á su noble naturaleza, su imaginación creó seres intermedios: así se ve en el séquito de Baco brincar los sátiros con pies de macho cabrío, poblarse el mar de sirenas, etcétera, etc. etc.

Pero si nos vemos obligados á reconocer que los artistas griegos en su fuerza creadora se elevaron sobre la humanidad, de tal suerte que sus producciones no parece hayan participado de las necesidades é imperfecciones de nuestra especie, preciso es, sin em-

bargo, confesar, que en las imágenes de sus divinidades no se pueden ver las abstracciones de una esencia celeste, sino más bien creaciones que han recibido su perfección del arte, que fué á tomar sus modelos de lo bello en la naturaleza, purificándolos de las manchas que en ellos debían encontrarse; y de este modo es como el artista se ha hecho el intérprete de la naturaleza, y ha sabido arrancarle la palabra del enigma, como Edipo á la esfinge.

En la reproducción del cuerpo humano, es, pues, donde el escultor ha encontrado su objeto más noble; pero entre tanto es preciso preguntar cuáles son las proporciones que para ello debe observar. La pintura se limita ordinariamente al tamaño natural, y casi exclusivamente en los frescos de Miguel Angel es donde se ha visto exceder estos límites; pero todos los pueblos que han adquirido alguna reputación en la escultura, parece que han

preferido que represente los objetos mayores que el natural, en razón á que, siendo el objeto de la escultura hacer resaltar las formas, no podría conseguirlo sino con dimensiones mayores que el natural. Mas si el artista no ha marcado las más pequeñas líneas y las más ligeras ondulaciones, no habrá producido más que un enorme coloso sin vida, cuyos defectos aparecerán mucho más á la vista. En segundo lugar, el punto mismo en que las estatuas están ordinariamente colocadas exige que el espectador pueda considerarlas á alguna distancia. La escultura, sin embargo, puede también ejecutar más en pequeño que el natural; pero se debe tener por cierto que no será feliz en este género si no se ha ejercitado mucho anteriormente en lo grande. Únicamente en los tiempos más remotos es cuando se ocupó en tallar camafeos, y en ajustar los mosáicos.

*
* *

Un estudio reflexivo de las estatuas clásicas nos enseña que la escultura tiene muchas relaciones con la arquitectura, y que es ésta, por ejemplo, la que determina el punto de vista por el que aquellas deban ser examinadas. Las divinidades del Olimpo tienen sus sitios determinados en el fondo de los templos; otras ocupan los nichos; y de ello debe concluirse, que no se puede mirar indiferentemente una estatua por todos lados, y que el mismo Apolo de Belvedere y el Laocoonte tienen sus puntos de vista particulares.

El problema que debe resolverse en la composición y disposición de un grupo consiste en ordenar las figuras de manera que no se estorben unas á otras, y que no fatiguen la vista por su confusión. Esta dificultad en el ordenamiento de un grupo, tanto en los artistas como en los aficionados á las artes, se ha comprobado perfectamente en nuestros días por los multiplicados ensayos practicados antes de lle-

gar á un buen resultado para la colocación del famoso grupo de Niobe en Florencia. Al principio se habían escalonado las figuras, como las *Musas en el Parnaso*; en seguida se las dispuso en semicírculo; luego se cambiaron otra vez, hasta que Cocquerel halló, en fin, la verdadera posición que se les debía dar: esto es, como adorno de un frontón, unas al lado de otras, la figura principal de Niobe en el centro, y á la derecha é izquierda sus hijos é hijas, prestándose perfectamente á ello el tímpano del frontón. Esta disposición de figuras produce mucho más efecto que el bajo-relieve, por que se destacan del plano; y para hacerlas resaltar todavía más, se les pone con frecuencia un fondo azul. Habiendo de quedar estas estatuas en un punto fijo, y no debiendo mirarse más que por delante, el artista no se detiene ordinariamente en concluir las partes que quedan ocultas. Por lo que respecta á la composición, el artista se

eleva sobre el orden que una prosaica semejanza parece indicarle. Así es que podría causar maravilla que los hijos é hijas de Niobe estuviesen en una misma línea, unos al lado de otros, cuando probablemente no se hallaban así en el momento en que Apolo y Diana los asaeteaban; pero el artista no lo ha considerado de este modo, y ha consagrado más bien todo su vigor y talento á realizar una verdad que es para él de un interés más elevado: la belleza y la expresión.

Vemos también que se colocaban estatuas al aire sobre los frontispicios de los templos más antiguos. Así es como estaban las del templo de Júpiter, en Egina, que últimamente han pasado á ser propiedad del Rey de Baviera, muy digno de poseerlas por su amor á las artes.

Más tarde se llegó á la *escultura aplicada*, que nosotros llamaremos el *bajo-relieve* para distinguirla de la *escultura libre* ó *alto relieve*. En todas

las obras que tratan de las artes se echan de menos las teorías del relieve. He aquí lo que sobre ello puede decirse. En el relieve, sea en alto ó en hueco, la pintura parece por un momento aproximarse á la escultura; pero el artista, sin embargo, debe evitar el hacer salir esta última de su esfera. El procedimiento más sencillo para producir *escultura aplicada*, será sin duda cortar una cabeza de perfil y fijarla, y con esto nada habría perdido para el ojo del espectador. Pudiera practicarse lo mismo con los cuerpos enteros, por poco que se quisieran disponer simétricamente, como sucede con las estatuas egipcias; y usando de este medio, nada se vería al lado opuesto de la mitad presentada á la vista; más el arte llegó bien pronto á una representación más libre, y, á ejemplo de la pintura, que por medio de la sombra y de la luz sabe hacer resaltar los objetos de la superficie, darles bulto y formas corpóreas, de la

misma manera la escultura aplicada, no limitándose á perfilar, ha reproducido las partes que se hallaban ocultas en el lado opuesto. Pero entonces no se trataba únicamente de calcular la colocación de las figuras y cortarlas por mitad: fué preciso que el artista, dueño de su genio y poseído de su arte, supiese abandonarse á felices temeridades ó detenerse á tiempo. Fué necesario decidir qué partes deberían estar enteramente de bulto, y qué actitudes podría darse á las figuras para que no produjesen mal efecto y no apareciesen estropeadas ó deformes. Los antiguos zanjaron estas dificultades con ayuda de aquel ingenio artístico que les era natural; y en efecto, cuando representaron muchos grupos, no colocados simétricamente unos al lado de otros y en reposo, sino en acción y movimiento, en el tumulto de una fiesta ó de un campo de batalla, pasaban hábilmente del bajo-relieve al alto, pues no eran únicamente los bra-

zos, las cabezas y piernas, si no también figuras enteras, las que se destacaban del friso. Puede verse un hermoso modelo de este género en un sarcófago que se conserva en el gabinete de antigüedades de Dresde.

Los artistas modernos, en sus imitaciones, incurrieron con frecuencia en confusión: queriendo aplicar las leyes de la perspectiva aérea, que no sirven más que á la pintura, acumularon cabezas, unas sobre otras, de una manera verdaderamente lastimosa; y en esas desgraciadas producciones nada se halla que recuerde el espíritu de los grandes maestros. En nuestros días, el arte, tímido en un principio, tomó vuelo desde luego, y se volvió al estilo de los antiguos. Entre infinitos trabajos que hemos visto ejecutar recientemente para el embellecimiento de Berlín por los artistas que forman nuestro orgullo, citaremos el *Cortejo de Baco y Ariadna*, de Tiek, obra en la cual el artista ha combinado feliz-

mente el alto relieve con el bajo. En este género el atrevimiento de los antiguos no conocía límites: así es que vemos á Febo sobre un carro que avanza hacia nosotros, tirado por cuatro caballos, que se lanzan dos á derecha y dos á izquierda, y ciertamente el celeste conductor debe estar muy temeroso por su carro; mas no parece que al artista le haya causado esto la menor inquietud.

Los bajos relieves no están destinados únicamente al adorno de los frontones; hermosean también los frisos y cornisas, como las Panaténeas, obra maestra que se ha hallado en el Partenón, en las que hay superficies circulares de anchas bases, adornadas de figuras; y se advierte que el artista las ha dispuesto con frecuencia á una gran distancia entre sí, aunque perteneciesen al mismo asunto; esto mismo se observa en Florencia en el grupo que representa el sacrificio de Ifigenia.

Supieron los artistas griegos dar

vida á las piedras que por su pequeñez casi escapan á la vista; y encerrándose en los más pequeños espacios, reprodujeron el bello ideal. Estas obras, cuyo acabamiento es admirable, salieron de los talleres de los grandes maestros, y aparecieron inmediatamente después de la época más brillante de las bellas artes.

El trabajo más difícil es el del *entalle*, porque la mano obraba con más libertad en los camafeos, cuyo trabajo es de relieve. Grabando estas bellas y transparentes cornalinas, de las que nos han quedado algunos modelos, el artista sabía entallar más ó menos, de manera que produjese el efecto de sombra y de luz; y por la manera con que las diferentes partes se iluminaban, colocando la piedra á la luz, parecía á la vista que este trabajo se levantaba, tomando relieve, como si fuese de bulto. Los camafeos condujeron al arte ingenioso de combinar los diferentes colores de la ágata, para

representar el rostro, los cabellos y los trajes. Los tesoros de este género que ha llegado á reunir Berlín, serían más conocidos de los aficionados si las medallas estuviesen colocadas en el Museo de manera que pudiesen examinarse más de cerca.

CAPÍTULO VI

LA PINTURA

De la imitación en pintura.—De la ilusión.—La arquitectura es más antigua que la pintura.—La pintura fué en su principio monocroma.—De los accesorios en la pintura.—Del dibujo.—De la línea de horizonte.—Distribución de los grupos.—Perspectiva lineal.—Perspectiva aérea.—Colorido.—Claro-oscuro.—Reflejo.—Carnes.—Escorzos.—Parece que los griegos conocieron el arte de escorzar por medio de las sombras y de los claros.—Ajuste de un cuadro.—De lo vaporoso.—Del aire.—¿Qué asuntos debe tratar la pintura?—Opinión de Lessing sobre este punto.—De la expresión.—De la composición y de la elección de los trajes.—De los grupos.

La escultura representa, como hemos dicho anteriormente, formas corpóreas; la pintura, por medio de los colores, reproduce su apariencia en las superficies. Frecuentemente se han suscitado en los talleres teorías erróneas sobre la imitación y la ilusión.

Se creía equivocadamente que el pintor, para llegar á la perfección, debía ser un copista fiel de la naturaleza, y que le bastaba reproducir absolutamente los objetos con sus propios colores. Lo que se ha dicho en tesis general sobre la imitación en las artes, se aplica principalmente al pintor: no debe reproducir la naturaleza como se ofrece á su vista; no debe dar de ella más que la apariencia; y el arte exige también imperiosamente que conozca el espectador que no tiene delante de sí más que una apariencia. Las ilusiones llamadas *de engaña ojo* son indignas del arte; y estos efectos, por lo demás, no son tan difíciles de obtener como comúnmente se cree. Las rosas de batista y de papel, ¿no causan una ilusión completa? Y sin embargo, ¿qué son al lado de las flores de Heen, ó de Huysum?

Un copista fiel de la naturaleza, Denner, ha pintado cabezas en las que, por medio del microscopio, pueden dis-

tinguirse los poros, el vello de la piel, y el licor húmedo que baña la pupila de los ojos; pero si se observan estos retratos á la distancia ordinaria, tales dificultades superadas escapan al ojo, y todo aquel trabajo minucioso es perdido. Por el contrario, si nos aproximamos á un cuadro de Tiziano, y lo miramos de cerca, no ya con microscopio, sino con la vista natural, las formas y colores parecen confundirse, y sólo á cierta distancia es cuando se reconoce la mano de este gran maestro, que es un artista muy distinto del que hemos citado anteriormente.

Deben trabajar con arreglo á los mismos principios no sólo el pintor de historia, ó de retratos, si no también el paisista. Si no se tratase más que de producir ilusiones, las ópticas, los panoramas, los dioramas, ¿no serían obras de arte muy preferibles á un paisaje de Ruysdal ó de Claudio de Lorena? ¿Y quién se atreverá, sin embargo, á sostener esta tesis?

En la vida real vemos ordinariamente más allá de lo que verdaderamente existe; nuestros ojos nos sirven de guías sin haberlo aprendido teóricamente: somos ópticos prácticos, habituados á formarnos las apariencias sacadas de la realidad. Nuestro ojo es el infatigable instrumento de nuestra inteligencia. Se apodera el pintor de una vista, y reproduce todos los efectos, de suerte que el cuadro que ofrece á los ojos causa, por decirlo así, un placer más intelectual que el mismo espectáculo de la naturaleza, y lo que en ella nos parece frío toma tal atractivo con el pincel del artista, que puede descender hasta lo que se llama la *vida muerta* y saber animarla. Un candelero, un tapiz por Gerardo Dow, una copa llena de vino por Terburg, y todos esos muebles holandeses, cuya vista nos hace pasar al momento á las ideas tranquilas y pacíficas de un hogar, son del más hermoso efecto, y nos detenemos largo tiempo delante

del cuadro en que están representados.

***

Se ha preguntado con frecuencia cuál es la más antigua de las artes plásticas. Han opinado algunos que la pintura, lo cual es un error: ésta debe ceder la primacía á la arquitectura y á la escultura. Que la pintura sea la última que se haya inventado, proviene, sin duda, de que se miró por mucho tiempo como un problema imposible de resolver, el reproducir los objetos de tres dimensiones sobre una superficie que sólo tiene dos, de una manera que dejase satisfecha á la vista.

La pintura fué en un principio monocroma, y los contornos de los cuerpos se cubrieron de una tinta uniforme; y aunque los objetos colocados en el claro saltasen á la vista, no se atrevieron, sin embargo, á dar todavía sombras para aparentar relieve; no se

llegó á este punto sino más tarde. Respecto á lo que concierne, hablando con propiedad, al claro oscuro, parece que los antiguos no lo entendieron nunca con perfección. En los siglos más inmediatos á los nuestros es cuando comenzó á conocerse el grande interés de la perspectiva aérea. A cierta distancia parecen los objetos más oscuros, puesto que, para llegar á ellos, debe el ojo atravesar un medio que forma aún la atmósfera más pura.

Según hemos visto, la escultura no toma sus asuntos más que en la naturaleza viva, y en las organizaciones bien desarrolladas; por lo demás, no las emplea sino como adorno simbólico ó como accesorio. Pero en la pintura esos accesorios adquieren cierta importancia; porque el pintor puede representarlo todo en el cuadro, del cual forma como un espejo que nos representa todos los objetos tales como él los ha visto.

El dibujo es de mucho más interés

en la pintura que en la escultura. Basta, con efecto, para esta última, que se hayan observado bien las proporciones, según las leyes de la estática y de la mecánica, y la disposición de los miembros; entonces coloca el artista su estatua sobre un pedestal, donde queda aislada y se ofrece á las miradas del espectador. En la pintura, no exigimos solamente la observancia de las reglas del dibujo en toda su perfección; sino que es preciso además que el artista coloque su asunto en escena, y que lo rodee de modo que lo esclarezca y lo anime. Para llegar á este resultado, recurrirá á la perspectiva lineal, ciencia que es extraña á la escultura, y que enseña á calcular la medida de los objetos y sus relaciones recíprocas, según su distancia y los diferentes puntos de vista bajo que deban examinarse.

Nosotros nos contentaremos, en punto á perspectiva, con hablar solamente de lo que hace relación á la

manera de presentar la escena en el cuadro, para que el ojo pueda fácilmente abrazarla. Así, pues, la línea de horizonte, que pasa trasversalmente por el fondo del cuadro, la toma arbitrariamente el artista, y marca el punto extremo donde el ojo puede llegar, ó, dicho en otros términos, el punto de concurso. En la infancia del arte, la determinación de esta línea de horizonte, y su relación con el resto del cuadro, principalmente para la distribución de los grupos y de las diferentes figuras, debió ser de suma dificultad. Colocó el pintor en un principio su horizonte muy bajo, y los objetos se ocultaron unos á otros. Mas adelante es cuando se llegó á colocarlo más elevado, de manera que los objetos pudieran agruparse fácilmente, y ser vistos por entero. Así lo observamos en los antiguos cuadros alemanes, donde se reconocen los primeros pasos del arte. Pero muy luego Andrés Mantegna (nacido en 1431 y

muerto en 1506) se mostró maestro en la ciencia de la perspectiva; y Rafael, en su *Escuela de Atenas*, resolvió felizmente los problemas más difíciles que aquélla puede presentar. Diferentes escuelas modernas, y particularmente la francesa y la italiana, se han librado de estas dificultades, dando á sus composiciones la forma del relieve, en lugar de amontonar sus figuras en el fondo.

La perspectiva lineal determina igualmente las proporciones de las figuras aisladas, que la lontananza disminuye. Esto es causa de que sea mucho más difícil juzgar de la regularidad del dibujo en un cuadro que en un trozo de escultura; así observamos que los grandes maestros no están de acuerdo sobre este punto, siendo el motivo, además de esto, que en un cuadro no hay más que un punto de vista, desde el cual pueda examinarse; luego por medio de los colores es como se da esfericidad á los objetos, y sobre

todo á las formas del cuerpo humano; pero por muy pronunciada que sea, no podrá ser valuada sino aproximadamente, y no calculada. Por este motivo los escultores apreciarán, delante de un cuadro, esta esfericidad de una manera muy diferente.

Luego que el pintor ha dispuesto de este modo, por medio del dibujo, los límites de su cuadro, y ha colocado sus grupos, le queda todavía un trabajo más importante; es el del claro-oscuro y el del colorido. Uno y otro marchan unidos, y no hay pintores que sean buenos coloristas, sin poseer perfectamente el conocimiento del claro-oscuro, y recíprocamente. El claro-oscuro debe manifestar las modificaciones que la sombra y la luz producen en los cuerpos; el colorido reproducir las tintas verdaderas de los diferentes objetos, lo que, cuando se trata del cuerpo humano, se llama generalmente encarnación. El claro-oscuro no es una combinación que se encuentra en la

paleta del artista; porque, si bien en la naturaleza existe alguna cosa que da idea de ella, puesto que en medio de la sombra hay también *coloración*, y en la noche misma cierta claridad, sólo el genio creador del artista es el que puede producirlo. Sigue luego el reflejo, que es una modificación que un cuerpo sólido é iluminado hace sufrir á otro cuerpo, al cual no sólo presta su claridad, sino que además cambia su color. El claro-oscuro pertenece á los últimos siglos; pero se había prodigado en demasía, con el solo objeto de producir efectos. En la escuela holandesa se ha usado para los detalles más mezquinos; pero es preciso, sin embargo, confesar que muchas veces los artistas de este país sacaron de él gran partido: testigo de ello Rembrandt (1). Schalken no pintaba sus retratos sino á la luz de una lámpara.

En cuanto al colorido de los objetos,

(1) Lo que más se admira en sus cuadros es la luz.

deberá tomarse en la naturaleza, pero modificado en razón de la distancia y de la manera como están iluminados. Se encuentra entre nosotros y los objetos, como lo hemos dicho anteriormente, un medio formado por la atmósfera, que, por pura que sea, tiene sin embargo una gran fuerza de refracción. Los artistas del siglo XV y de la primera mitad del XVI desconocieron completamente estos principios de la perspectiva aérea. Hallamos en los cuadros de esta época los objetos lejanos con contornos tan cortados como si estuviesen á poca distancia. Se abandonaban también entonces el adorno y la escena como meros accesorios, y, ocupándose únicamente de las figuras del primer plano, relegaba el artista las demás á los fondos, sin olvidar jamás de darles contornos tan firmes é iluminarlas tanto como las primeras.

El arte del paisista reposa en gran parte en la perspectiva; antes de conocer sus secretos, no existía, propia-

mente hablando, paisaje. El uso de los colores al óleo fué muy favorable á la perspectiva aérea, porque no podían reproducirse sus maravillosos efectos sino por medio de colores semitransparentes.

Una de las mayores dificultades es la de reproducir la encarnación, principalmente en las razas de hombres favorecidos por la naturaleza, que la tienen muy brillante: su piel es en cierto modo transparente, y cuanto más fino es su tejido, es más grande la dificultad, porque el pintor para ello no debe únicamente mezclar el rosa y el blanco; conviene que á través de la piel nos muestre además la carne, las fibras, las venas y la sangre, que modifican de mil maneras las tintas; preciso es que en todo ello sus tonos sean puros, y sin embargo, no tiene el recurso del poeta, pues no puede como éste pintar cuellos de cisne y labios de coral.

Volveremos ahora á ocuparnos del

dibujo. Se ha discutido mucho para averiguar si los antiguos, y particularmente los griegos, supieron el arte de pintar escorzos, que se obtienen no solamente por el dibujo, sino también por la manera de iluminar y por la degradación de las tintas. La rica colección de los frescos de Herculano, traída por Mr. Ternite, y que últimamente Goethe (en su *diario sobre las artes y la antigüedad*) ha citado de una manera favorable, nada contiene, respecto á este punto, que pueda resolver la cuestión; pero, según el testimonio de escritores dignos de fe, parece probable que los griegos conocieron el arte de escorzar por medio de las sombras y de la luz. Se habla de un retrato de Alejandro, pintado por Apeles, en el que el hijo de Júpiter Ammón estaba representado lanzando un rayo, y se cuenta que estaba tan bien imitado, que el espectador se creía herido, como si un relámpago hubiese pasado ante sus ojos. Pausias,

muy celebrado en la antigüedad como pintor de flores, había pintado (como dice Plinio) un toro negro, del que, aunque estaba de frente, hubiera podido evaluarse la longitud del cuerpo.

Después del arte de iluminar el cuadro, queda todavía el de ajustarlo, para formar un todo. Cuando la acción principal pasa en el centro, el ojo del observador desea encontrarla en el punto en que domina la luz. Naturalmente dirigirá su vista hacia el centro, aun cuando la escena haya sido representada en un lado. El pintor deja, pues, las partes oscuras para los extremos, y se ve muchas veces en la precisión de cortar las figuras, dejando al espectador el cuidado de concluirlas. El paisista, para ajustar su cuadro, se vale de grandes árboles, y de peñas que coloca hacia los lados.

En cuanto al colorido, es sobre todo necesario que sea puro para producir un efecto agradable á la vista; las sombras lo dulcifican, porque áun en

el ojo existe un principio luminoso; conocían esto muy bien los neoplatónicos, como se deduce de esta antigua rima alemana:

«¿Si el ojo no fuese un pequeño sol, cómo vería tan bien?»

No nos detendremos aquí á explicar la teoría de los colores. Goethe ha prestado los más grandes servicios, no solamente á los físicos, que se empeñaban en defender con increible obstinación las hipótesis sin fundamento de Newton, si no también á los artistas, á quienes ha enseñado á conocer los verdaderos fenómenos de la luz. Trata de errónea la división de los colores por Newton en siete primitivos. No reconoce, así como los artistas, mas que tres colores, el azul, el amarillo y el rojo; pueden contarse un sin número de matices intermedios; pero aun en el arco iris no son tan limitados que puedan reducirse al número de siete, como las notas de la música. Goethe ha dicho además co-

sas admirables acerca de la elección de los colores, sobre su valor moral, y sobre la relación y la armonía que tienen entre sí: indicando cómo el ojo exige siempre otros colores de los que existen verdaderamente, y cómo los crea el mismo, se ha mostrado fisiólogo consumado.

Para dar armonía á las tintas de sus cuadros, los artistas, que no poseían un colorido firme y decidido, habían tomado con frecuencia el partido de debilitar sus tonos y recurrir á lo vaporoso; pero si en aquéllos se hallaba alguna disonancia, este medio nada remediaba, porque sucedía como en la música de un piano, cuya desafinación no se percibe menos porque se haya bajado una octava. Otros han pintado con colores sucios, y sus tintas grises y terrosas desagradan á la vista.

Diderot llama á la luz y al aire los grandes armonistas; y en efecto, sólo iluminando con igualdad un cuadro

es como se producirán tonos homogéneos; el aire aquieta los reflejos demasiado duros, pero no puede, sin embargo, evitar que dejen algunos de ofender la vista.

Imaginaron otros artistas hacer entrar en sus composiciones todos los colores con todos los matices intermedios, creyendo haber ofrecido una bella muestra de su talento, luego que los habían reunido en ellas penosamente.

Si preguntamos á la naturaleza, observaremos que las tintas que reune en sus combinaciones más atrevidas agradan sin embargo á la vista. Así es, que pasamos del azul de la bóveda celeste á los verdes tapices de los prados y á las olas del mar, que, como un cristal siempre agitado, reproducen las tintas de púrpura del sol naciente, y se doran con los fuegos de este astro en su ocaso; estos contrastes no nos fatigan jamás. La naturaleza ha prodigado sus más brillantes colores á los

pájaros del aire y á las flores de nuestros campos. El arte del pintor consiste en variar los contrastes, sin debilitarlos por esto. En la naturaleza el verde es un color que parece neutro, y tiene harmonía; así es que los grandes maestros han sabido sacar de él mucho partido. Nada extraño es que las composiciones de los antiguos fuesen de un colorido tan agrio, y esto proviene de que entonces no habían comprendido aún la acción del aire y sus efectos en la pintura. En los tiempos más cercanos cayeron en lo demasiado vaporoso, en la confusión y en la exageración de los reflejos.

La nueva escuela alemana ha sido la primera en tomar un camino más acertado. Cierto es que estas cuestiones son muy delicadas, y ofrecen grandes dificultades al pintor; pero este mostrará su talento por el acierto que tenga en resolverlas.

*
* *

Hemos hablado hasta aquí de los medios que deben emplearse en la pintura; vamos ahora á decir dos palabras de los asuntos que debe tratar. Nada hay que no sea de su dominio, ni objetos tan despreciables que no tengan su valor, si están bien representados. Sólo aquellos que inspiran un sentimiento de disgusto, tal que la magia del arte no pudiese vencer, serán los que deban excluirse. Los holandeses nos han enseñado, en sus representaciones de la naturaleza muerta, cómo sabe el arte prestar interés á los detalles que carecen de él absolutamente.

De la naturaleza inanimada se eleva el arte á la imitación de las flores, luego al paisaje que puebla de animales de todas especies. Levanta muy luego el vuelo y reproduce los rasgos del hombre, y los sucesos, en fin, de la historia, las escenas trágicas ó cómicas; en una palabra, cuanto pasa en el cielo y en la tierra, y cuanto ha

sucedido y suceda, tanto le pertenece.

Cuanta más importancia tenga el asunto de que el artista trate, tanto más pierden de su valor los accesorios. Es evidente que una exactitud escrupulosa, empleada en éstos, sería inoportuna en una composición de alto interés. No exigiremos en los ropajes de una *madonna* de Rafael la misma conclusión que en un tapiz de Nestcher ó de Gerardo Dow.

Durante algún tiempo la crítica y la estética quisieron en Alemania limitar los asuntos que debía tratar la pintura. La representación de la belleza humana, tal es, dice Lessing, el fin del arte, y su triunfo consiste en perfeccionarlo é idealizarlo. Esto mismo pudiera más bien decirse de la escultura, porque para la pintura hay otros muchos efectos que puede producir, á más de los que encuentra en las formas corpóreas. Puede hacernos leer en los ojos cuanto pasa en el alma, y en el colorido que da á las

figuras traducirnos todos los movimientos de las pasiones. Así es que el pintor se ha apoderado con mucha felicidad de la religión cristiana, porque ésta es precisamente la religión del alma, mientras que la de los pueblos paganos no era sino un culto exterior, que no ha podido reproducir más que cosas exteriores.

¿Se nos asegurará que los pintores griegos sabían dar expresión á sus figuras? Esta es una cuestión que no podemos nosotros decidir. Lo que hay de cierto es que los modernos han sido admirablemente felices en este punto.

En cuanto á la composición y elección de los trajes, es el pintor mucho más libre que el estatuario, que se halla por todas partes rodeado de trabas. Puede el pintor reproducir toda clase de ropas, y con el brillo de sus ricos ropajes da valor á sus obras. Esto es lo que observamos en las pinturas que representan escenas populares ó fiestas.

Se exige ordinariamente en los gru-

pos que estén dispuestos en forma piramidal, ó en la de la llama cuando se eleva dando vueltas. La verdad es, que el artista no deberá colocar sus figuras, como en los bajos relieves, sobre una línea recta; sino, por el contrario, esparcirlos sin confusión en los primeros y últimos planos, de manera que ocupen la profundidad de la escena.

Debe el pintor tener su cuadro tan impreso en la imaginación, como si estuviera, digámoslo así, delante de sus ojos. Resta luego la ejecución; pero de nada le servirán todas las reglas sobre la composición, si no posee la habilidad en el dibujo y la inteligencia del colorido, que le son indispensables.

HISTORIA

DE

LAS BELLAS ARTES

HISTORIA

DE LAS BELLAS ARTES

CAPITULO I

BOSQUEJO GENERAL

Comenzaremos por los egipcios y los indios. Han dejado estos dos pueblos grandes monumentos de artes, y han producido los artistas más estimados después de los griegos. Diremos únicamente algunas palabras de paso sobre los *etruscos*.

Los romanos no figuran de manera alguna en la historia de las artes; sus artistas eran ó griegos ó discípulos de

maestros griegos, y sus obras no son sino imitaciones de esta escuela.

El cristianismo causó una revolución. Constantinopla tuvo en la Edad Media alguna felicidad en las artes. A Alemania es á quien pertenece propiamente la arquitectura gótica. Bien pronto se desarrolló allí la escultura; y no era otra cosa que una imitación de la escultura griega, mientras que la pintura no recibió inspiraciones sino de sí misma.

Recordaremos la advertencia hecha anteriormente, de que las artes no deben su nacimiento á la necesidad, ni al deseo de satisfacer los goces puramente sensuales; debe buscarse su orígen más elevado y en el corazón del hombre; desde luego y en primera línea en la religión, y después en la ambicion y el orgullo nacional. Más tarde fue cuando el lujo las hizo servir para sus goces. La religión ejerció sobre ellas un grande influjo, porque no pudieron florecer entre los pueblos que

desecharon el antropomorfismo; y vemos, con efecto, que entre los mahometanos y los persas no hay, propiamente hablando, escultura ni pintura. Había anunciado Mahoma, que los pintores responderían en la otra vida del alma de aquellos cuyas imágenes hubiesen reproducido. En estos últimos tiempos, los persas han tenido escultores; pero son mirados por los verdaderos creyentes como cismáticos.

CAPITULO II

EGIPTO

Arquitectura.—Escultura.—Pintura.

Se ha hablado mucho sobre el mérito y la esencia del arte entre los egipcios.

Eran éstos un pueblo gobernado por la teocracia, y enteramente obra suya. La civilización sacerdotal en el antiguo mundo era como una tradición que se trasmite de edad en edad. Los sacerdotes entendieron muy bien el modo de educar los pueblos en masa; pero no desarrollaban en ellos la individualidad y la libertad intelectual: ésta es la causa de que la civili-

zación de Egipto quedara estacionaria, y por decirlo así, petrificada.

Pero el espíritu es generalmente progresivo, y desea marchar adelante: los griegos tomaron su civilización de los egipcios; pero éstos mientras les marcaban el paso, fueron bien pronto dejados atrás por sus discípulos.

Se ha incurrido en un error respecto á los egipcios, y es preciso señalarlo. Se les considera habitualmente como un pueblo sombrío y melancólico; pero, en muchos monumentos que nos han legado, es fácil conocer que comprendían muy bien los goces de la vida.

El carácter principal de sus obras es la fuerza y la gravedad; pero sabido es que en sus fiestas populares se reunian hasta un millar de individuos de ambos sexos y de todas edades, que se entregaban al júbilo y á los placeres.

En los pueblos donde reinan los sacerdotes, las fiestas religiosas son ordinariamente la señal de los regocijos

públicos. El conocimiento elevado de un Dios único y el dogma de la inmortalidad del alma estaban reservados á un pequeño número. La multitud era idólatra, reverenciaba á las divinidades propicias, y procuraba aplacar la cólera de las deidades enemigas; y de ello surgían las fiestas y los sacrificios continuos.

Desgraciadamente los escritos de los egipcios han perecido en las numerosas revoluciones que han trastornado este antiguo país; su misma lengua se ha bastardeado mezclándose con el copto. Sin embargo, esperamos hallar alguna luz en los geroglíficos, en cuya explicación se trabaja tanto tiempo con el mayor ardor. Véanse los ensayos literarios de Mr. Humbold.

Lo que más se admira en la historia de las artes en Egipto, es que los egipcios no tomaron estas artes de ningún otro pueblo, y que son los inventores de su arquitectura y escultura: tienen al menos esta pretensión, que apoya

Herodoto con su testimonio, y al que damos entero crédito, porque ¿á cuál pueblo podrían ellos haber ido á tomarlas? El Egipto está separado de la India por un inmenso desierto; y aunque puede encontrarse mucha analogía entre las ciencias, los monumentos y la escultura de estos dos pueblos, los motivos, sin embargo, de esta analogía son todavía un misterio para nosotros: ¿y quién podría echar un puente sobre tal abismo? Platón, en su tratado de las repúblicas, consagra un pasaje á las artes de los egipcios. Dice, pues, que entre ellos, en el espacio de diez mil años, sus divinidades estaban siempre representadas con las mismas formas, y añade que esta inmutabilidad en las cosas divinas es la salvaguardia del respeto religioso que deben inspirar. Nuevas investigaciones han probado hasta la evidencia que los anales de los egipcios remontan hasta los tiempos más remotos. En el tiempo en que vivía el Patriarca Abraham, reinaba en Egip-

to cierto lujo, y Homero canta á Tebas de cien puertas, célebre por las producciones de sus artistas. Por las inundaciones del Nilo, los bancos de arena que se hallaban á la embocadura de este río, han adquirido tal incremento que han formado una especie de continente que se llama el Delta. Así es como puede apreciarse la época de un monumento de arquitectura al que en aquellos tiempos tocaban las aguas del mar y del que actualmente dista este algunas millas. Los testimonios más auténticos nos prueban que existían en Egipto construcciones gigantescas, que quinientos años antes de nuestra era causaban ya la admiración de los griegos. En los tiempos presentes ha sido este país sometido á nuestras investigaciones por la memorable expedición de Napoleón, que, como Alejandro *el Grande*, llevó en su ejército comisiones de artistas y sabios, á cuyos trabajos se debe una magnífica obra que es el monumento más digno que

se ha elevado á la gloria de aquel héroe.

*
* *

Algunos arqueólogos han pretendido ver en la arquitectura en piedra una imitación de la arquitectura primitiva en madera, y en las columnas la repetición de los troncos de los árboles que pueblan los bosques. Nada extraño sería, desde luego, que se hubiese empleado la piedra como la madera para edificar. Pero no podía haber elección entre los egipcios, porque carecían de maderas de construcción en su país, y sus casas estaban hechas de barro y ladrillos: cuando los Ptolomeos sostuvieron una marina, hacían traer las maderas de astillero de los bosques del Líbano.

Observamos en Egipto que muy pronto tomó la arquitectura un gran desarrollo, y hallamos más tarde entre los griegos los mismos principios y los mismos sistemas que se usaban en

aquel país. Las columnas estaban allí sostenidas por una base, el fuste y el capitel formaban dos partes distintas, y se encuentran igualmente en sus monumentos el friso y el arquitrabe. Bajo un cielo donde nunca llueve, no tenían necesidad de techos. Domina en sus templos la forma cúbica; apreciaban la solidez y las masas; y su gusto no se inclinaba á lo ligero y aéreo. Se admira en sus adornos una gran riqueza y mucha invención; pero en cuanto á la elegancia y á la gracia, son inferiores á los griegos.

El antiguo Egipto producía, aun entre los griegos, orgullosos de las obras maestras de su patria, la impresión más profunda. Herodoto, que vió el Nilo en su creciente, lo compara al mar Egeo. Del seno del valle inundado salían, como si fuesen grupos de islas, las ciudades y pueblos con sus templos y obeliscos. En nuestros días aún es Egipto para los viajeros un país de maravillas; y si los antiguos

arquitectos de este pueblo quisieron presentar sus construcciones como símbolos de la eternidad, lo han conseguido perfectamente, porque aquellas resisten á los más terribles cataclismos. Muchos siglos han transcurrido, y el furor de los elementos y el de los hombres han venido á estrellarse contra estas masas, colocadas como jalones imperecederos en medio de la sucesión de los tiempos: ni los vientos abrasadores del desierto, ni los ejércitos devastadores de los persas, y más tarde los de los musulmanes, enemigos fanáticos de la religión egipcia, han logrado derribar sus columnatas incontrastables. Las arenas del desierto y los cuidados conservadores de los amigos de las artes son los únicos enemigos que debe temer Egipto para sus monumentos.

Existe todavía un gran número de éstos; y son los más admirables, el palacio de Osimandyas en Tebas, y el laberinto cerca del lago Mœris.

La religión imprimió sn carácter á todos estos edificios. Las piedras labradas y de dimensiones inmensas se colocaban de manera que diesen á los muros, á los *pylones* y á las puertas una increible solidez; las columnas y los obeliscos eran de una sola pieza, y se han hallado templos enteros y capillas de menos lujo, que eran igualmente monolitos. Influye también la materia en la manera de construir. Carecían los egipcios de ese hermoso mármol de Grecia, del que hubieran podido hacer sus elevadas columnas, que no debían soportar más que ligeras cargas, y que hubieran podido también cortar en baldosas para las cubiertas de sus edificios.

Construían los egipcios unas partes de los edificios de asperón, y otras de granito ó de sienita. Colocaban con frecuencia delante de los templos una larga fila de esfinges; á entrambos lados de la entrada elevados obeliscos, ó bien esas grandes pilastras en forma

de torres, que se llaman *pylones;* sus muros estaban cubiertos de jeroglíficos; y á cada nueva puerta que se abría, recibían los neófitos un nuevo grado de iniciación, hasta que penetrasen en el santuario.

Las columnas se prolongaban hasta perderse de vista, y Herodoto las compara á las palmeras, cuyas hojas se estienden como una cúpula regular. Atheneo observa en sus capiteles una semejanza con los capullos de las rosas á las que se hubiese cortado la extremidad superior. Parécenos más bien que sería la flor del loto con la que tendrían cierta relación. En la grande obra francesa sobre Egipto puede verse qué variedad y simetría reinaban en esos capiteles. El fuste de la columna es variado, y encima reposa inmediatamente un cubo elevado, que, como el abaco de la columna dórica, forma continuación con el entablamento.

No conocían los egipcios la bóveda, ni las cubiertas de los techos oblicuos;

bajo un cielo sin lluvias no necesitaban de ellas. Había en los adornos grande prodigalidad, y no eran de esa sencillez que se observa entre los griegos. Tiene cada columna un capitel distinto; y las columnas, como también los muros, están cargados de figuras emblemáticas, ya de relieve, ó ya de entalle, dispuestas, sin embargo, de manera que no perjudicasen el efecto de los contornos generales del edificio; porque atendían sobre todo á conciliar la escultura con la arquitectura.

*
* *

Cuanto ha dicho Winkelmann acerca de la escultura de los egipcios es muy notable; en lo que concierne á su arquitectura, no eran sus conocimientos tan precisos. La escultura egipcia dice poco á la vista; no han buscado en ella lo bello ni lo ideal, y no puede negárseles, sin embargo, cierto conocimiento de la anatomía, aunque no

la hayan indicado sino ligeramente; lo que sí sabían perfectamente es que la escultura no es más que la representación de las formas, por lo cual abandonaban los accesorios. Daban á sus estatuas ropajes ajustados, perceptibles apenas por algunos pliegues, cubriéndolas tan sólo alrededor de los riñones; y las representaban más bien bajo un aspecto general que individual, porque su objeto era expresar la naturaleza constante del hombre, y no sus caracteres particulares. De aquí viene esa uniformidad que se advierte en todas sus figuras. Los personajes sentados y los que están derechos tienen las piernas unidas y los brazos colgando. Cuando los presentaban andando, en vez de hacer gravitar, según las leyes del movimiento, todo el peso del cuerpo sobre una pierna, lo repartían igualmente sobre las dos.

Rara vez han indicado los cabellos en las cabezas de hombres, que apa-

recen ordinariamente desnudas; las de las mujeres están siempre cubiertas. Sólo estudiando con la mayor atención las obras de los egipcios, es como puede decidirse las épocas á que pertenecen. París y Roma poseen un gran número de sus estatuas, que son del tiempo de Adriano. Existen también allí muchos trozos que los artistas griegos han trabajado al estilo egipcio; pero no pueden confundirse, porque es fácil reconocer la gracia y finura del genio griego. En donde sus artes se muestran bajo un aspecto verdaderamente grandioso es en esas producciones colosales, de las que Belzoni ha traído últimamente á Londres algunos restos de gran valor: en una cabeza colosal de Menmon joven, la frente es noble y elevada, la nariz tiene las formas más puras, y los ojos son bien rasgados.

Se equivocó Winkelmann al suponer en las estatuas egipcias ojos chinos. Parece que ha razonado mejor

Blumenbach, cuando, al estudiar los cráneos de algunos egipcios de alto rango, conservados en momias, halló que tenían mucha analogía con los de los indios. Puede, sin embargo, haber sucedido que se hayan formado especies intermedias por el cruzamiento de las razas; los caracteres propios del africano son la nariz aplastada y los labios abultados, como se ve en las esfinges, aunque, por otra parte, existen individuos que se aproximan al bello perfil griego.

La escritura simbólica y las representaciones emblemáticas de la divinidad por medio de signos visibles, fueron un grande obstáculo á los progresos de la escultura en este país, dando ello lugar á que las formas del hombre se mezclasen con las de los animales; y, con efecto, daban á sus dioses cabezas de bestias: el Anubis, por ejemplo, tiene cabeza de chacal. Así es que nos ofrecen los contrastes más odiosos: en un cuerpo de mujer se

ve el bajo vientre de lechona y la cabeza de cocodrilo; y por todas partes cabezas de leones, de monos y de gavilanes en cuerpos de hombres. Tales producciones son repugnantes, porque en la fisonomía es donde viene el alma á reflejarse como en un espejo, y cuando en su lugar hallamos las imágenes de la ferocidad y de la estupidez de los brutos, nos indigna semejante espectáculo. Por lo demás, fácil es calcular hasta qué punto hubieran podido los egipcios llevar la imitación de las formas humanas, juzgando por las representaciones de animales que nos han dejado y que Winkelmann mira con razón como obras maestras en su género. Dos leones egipcios que en otro tiempo existían en los baños de Diocleciano, en Roma, son de un hermoso trabajo. La galería de Dresde posee también otros dos que son muy notables.

La escultura era más libre en el bajo-relieve, pues en este género ve-

mos guerreros y atletas, como también caballos de batalla en posturas muy valientes.

***

La pintura es el arte en que los egipcios fueron más atrasados.

Tuvieron suma habilidad para componer la materia de sus colores, porque supieron darle un brillo y una frescura que han conservado durante muchos miles de años. Por lo demás, su pintura no aparentaba corporeidad, y los vestidos y muebles eran de un solo color, sin conocimiento alguno de las sombras que procuraban manifestar dando cierta fuerza á los contornos. En los ornamentos de sus casas y en las colgaduras gustaban de los colores variados, y existen telas pintadas por ellos que se ha querido recientemente imitar.

Se ha creído descubrir en las distintas épocas un estilo diferente en las

obras del arte. El célebre arqueólogo Zoega ha hecho notar que sus relieves están ejecutados en parte á cincel y en parte á la rueda. En cuanto á muchos fragmentos, á los que se atribuía una antigüedad muy remota, ha podido reconocerse después que pertenecen á una época mucho más reciente. Citaremos en este número el zodiaco de Denderoch.

CAPITULO III

LA INDIA

Construcciones subterráneas.—Escultura.—Pintura

Los indios, así como los egipcios, tienen pretensiones de una grande antigüedad en las artes. No se sabe á qué época puede hacerse remontar su origen, porque se carece de documentos auténticos para ello. Lo que hay de cierto es que Alejandro encontró ya en este pais una civilización muy adelantada. Más tarde se estacionó, y no ha pasado jamás del punto á que había llegado. Hasta que los ingleses se han hecho dueños de este vasto país, las obras de arquitectura

y escultura india no han sido conocidas en Europa. Antes de esa época, no habíamos poseído más que las descripciones de los viajeros ingleses (sin exceptuar la famosa y magnífica obra de Sir Daniell, de la que ha publicado estractos Mr. Langlés) y que no daban más que noticias insuficientes; porque en ellas sólo se han ocupado de reproducir los puntos de vista pintorescos, más bien que de dar las dimensiones de los antiguos templos y las épocas de su fundación.

Si bien existe gran relación entre las artes de los egipcios y las de los indios, no puede, sin embargo, determinarse hasta que punto ha mediado imitación entre ellas. De la historia general de la civilización se desprende que el arte tiene sus raíces en la naturaleza del hombre, y de esto se deduce que sucede en las artes, como en las costumbres y las religiones, que presentan cierto enlace y mutua relación.

Tanto en la India como en Egipto

se encuentran monumentos gigantescos, y que no son menos prodigiosos: en la isla de Salceta y cerca de Ellora existen templos inmensos construidos en la roca; los hay también subterráneos, y para construirlos se han minado masas enormes del granito más duro, en medio de las cuales se han labrado columnatas y pagodas. Parece, por lo demás, que los primeros, tallados en las rocas y de un trabajo más fácil, se han construido antes que los subterráneos. Los cimientos son más sólidos que los de los templos egipcios, y las columnas de una circunferencia mucho mayor. Reina también en ellos la simetría en toda la grandeza y dignidad de sus efectos. Las columnas con bases tienen los capiteles muy ricamente decorados. El reino vegetal y el animal han sido puestos á contribución para los adornos, y se han reproducido sus riquezas con formas colosales. Largas filas de elefantes sostienen los macizos del templo, y cabezas de

monos gesticulando adornan los capiteles. Así como en su poesía y mitología, se entregaron en su arquitectura á todos los caprichos de su imaginación.

*
* *

Entre los indios la arquitectura y la escultura fueron muy felizmente combinadas, y se han encontrado, no hace mucho, fragmentos y cabezas de tamaño colosal, que prueban que la escultura había llegado entre ellos á cierto grado de perfección.

Se ven igualmente en Londres pequeñas obras que vienen á apoyar lo que acabamos de decir. En cuanto á la anatomía, y entendemos por esta palabra, en artes, la representación de las formas exteriores del cuerpo, no han alcanzado tanto como los egipcios. Así es que sus figuras carecen de proporciones: representaban sus cuerpos demasiado esbeltos y muy elevados, porque hacían consistir la belleza

en esta forma ligera; preocupación que los condujo á una manera muy falsa. Otro de los obstáculos para el desarrollo de las artes, era también el uso de imágenes simbólicas y las restricciones prescritas por los sacerdotes. Así es que se ven esos gigantes disformes de muchas cabezas y brazos, cuyo aspecto es tan desagradable para el hombre que siente las artes. Los escultores griegos evitaron completamente reproducir semejantes imágenes, aunque en su mitología hallasen modelos de ellas.

*
* *

Poco hay que decir acerca de la pintura de los indios; no se remonta entre ellos á gran antigüedad, y, sin embargo, de todos los pueblos del Asia, son los más aventajados en este arte. Podrían compararse sus obras á las miniaturas alemanas de los siglos XV y XVI. Pintaban en papel con colores al agua; su dibujo era ligero, pe-

ro sin conocimientos de anatomía; trabajaban con suma escrupulosidad; su pincel era firme y delicado á la vez, y representaban hasta los más minuciosos detalles. Eran sobre todo muy felices en tomar la semejanza. No puede formarse comparación entre las obras de arte indias, egipcias y las de la Grecia, por lo que con razón el poeta romano exclamaba, cuando Cleopatra amenazaba atacar á Roma:

«¿Es acaso el Anubis aullador quien se atreverá á hacer frente á nuestro Júpiter tonante?»

Nuestro gran poeta (1) se dejó arrastrar hasta el mayor grado de indignación contra esos monstruos indios de cien brazos y cien cabezas, y se había declarado antes contra las figuras grotescas y agigantadas de los Egipcios; puesto que, colocar sobre las espaldas de un hombre una cabeza de elefante ó de ibis, viene á ser casi lo mismo.

(1) Goethe.

»¡No más animales en los templos de los Dioses! dice una vez por todas: hediondos elefantes con la trompa extendida; horribles serpientes que se desenroscan con pliegues tortuosos; el impuro sapo saliendo de sus aguas fangosas; cien cabezas sobre un cuerpo; espantosas imágenes que nos desesperan ¡desapareced delante de las luces del Occidente!

»¡Fuera esas inmensas cavernas, verdaderos trabajos de tragloditas, y sus adornos de trompas de elefantes! ¿Son acaso bellos edificios ú obras maestras de arquitectura? ¡Desgraciado el que tomase por modelos esos templos sostenidos por pesados elefantes cubiertos de cabezas de animales gesticulando! En medio de estas santas locuras no se siente mas que un frío desprecio; porque no se reconoce allí ni la presencia de un Dios, ni la de la naturaleza.

»¡Que sean aniquilados para siempre! ¡Anatema sobre esas divinidades

des de muchas cabezas; sobre Wischnu, Rama, Brahma, Schiva, y también sobre el mono Hannemann! ¡Y se pretende que yo disfrute en las orillas del Nilo, y que adore á los dioses con cabezas de perro! ¡Ah! ¿Quién me libertará de los Isis y de los Osiris?»

Si en algunos trozos les aventajaron los egipcios, tienen en otros los indios la ventaja; y con efecto, estos últimos parece supieron mejor dar al cuerpo la redondez de las formas, la elegancia en el talle, y expresaron el juego y la exaltación de las pasiones. En la rica colección de M. Descou, hay pequeños ídolos indios que lo prueban. Pero si se establece el paralelo con los griegos, deberá tenerse en consideración que éstos permanecieron durante muchos siglos inferiores á los indios, como también á los egipcios, que fueron sus maestros.

CAPÍTULO IV

FENICIA—BABILONIA—PERSIA

Los fenicios son el primer pueblo de la antigüedad que hizo aplicación de las artes á lo útil. Se les cita muchas veces por su genio inventivo, y en sus ciudades de Tiro y Sidon se dice que existían muchos objetos de arte del más exquisito trabajo; pero nada nos ha quedado que nos pueda hacer juzgar de su estilo. El único monumento que poseemos es la descripción del templo de Salomón, en los libros hebraicos del Antiguo Testamento, donde se lee que fué edificado por un fenicio hacia el año 1000 antes de Jesucristo. El sabio Hirt, en su

preciosa obra sobre la arquitectura de los antiguos, nos da esta descripción, según la cual ha formado el plano. (En los museos de Dresde y de Berlín existen modelos en madera de este templo). Vemos que no había en él columnas, y esto proviene de que en un pais en que se construía con madera, el uso de las columnas no pudo desarrollarse: sólo dos había en todo el templo de Salomón, y áun éstas eran de bronce.

En cuanto á las obras de escultura, nada podemos pedir á los hebreos, porque les estaba prohibida la representación de la divinidad. Los querubines que están en el Arca Santa y los inmensos estanques sostenidos por toros de bronce, eran seguramente obras de artistas fenicios. Pudiera ser que, practicando escavaciones en la antigua Cartago, se encontrasen fragmentos de objetos de arte fenicio; pero, habiendo tenido este pueblo un comercio muy animado con las demás naciones, sería preciso guardarse de

tomar por obras fenicias las que hubiesen venido de los países extranjeros.

*
* *

Los babilonios son uno de los pueblos más célebres de la historia antigua, y sus edificios pasan por maravillas. En ellos es donde se encuentra la primera ciudad regularizada, y esto es digno de atención. Babilonia formaba un cuadrado regular, teniendo cada lado tres millas alemanas, de manera que el perímetro total tenía doce millas; las murallas, según dice Herodoto, eran tan elevadas, que no se descubrían las casas, aunque tenían tres ó cuatro pisos. Estaban las calles tiradas á cordel, y se cortaban en ángulos rectos. Mirada exteriormente, parecía la ciudad una inmensa ciudadela cuadrada. Sobre las murallas se elevaba el palacio de Semiramis, con sus jardines colgantes, como igualmente la pirámide de Belo, pues se ha dado

impropiamente á este monumento el nombre de templo. La falta de piedras y maderas les obligaba á emplear ladrillos en las obras; no se veían allí columnatas, pero verosímilmente conocían la bóveda; los jardines colgantes se elevaban sobre sostenes abovedados.

*
* *

Los persas eran una nación guerrera y conquistadora, pero no contribuyeron á la civilización de los demás pueblos, ni áun adoptaron la de aquellos que habían subyugado. En cuanto á los goces de la vida, los tomaron de otros países, y las artes de los egipcios y de los indios les fueron de todo punto desconocidas. Se cita á Persépolis como una ciudad de la mayor magnificencia. Pero las teas de Alejandro no hallaron obras de arte que devorar en este capitolio persa. En el reinado de los Sassanidas es cuando comenzaron á florecer las ar-

tes, y parece que supieron unir la escultura con la arquitectura.

Las ruinas de Persépolis y de Babilonia están cubiertas de inscripciones cuneiformes. Lo que hay de admirable es que hallamos esta misma escritura sobre las piedras preciosas: prueba manifiesta de que el grabado en piedra fue conocido de estos pueblos.

CAPÍTULO V

GRECIA

I

Estado actual de la historia del arte en Grecia.—Winkelmann.—Mengs.—Lord Elgin.—Los helenos.—Origen y épocas diferentes de las artes.—Los dédalos.

La primera cuestión que debe resolverse en la historia de las artes en Grecia, se reduce á saber hasta qué punto han llegado las investigaciones practicadas para conocerlas.

Winkelmann es el primero que con el estudio de las obras de la antigüedad nos las ha hecho conocer bajo su verdadero punto de vista. Cierto es, que los artistas del siglo XVI han pro-

bado con los hechos que conocían las artes de los griegos; pero este conocimiento sólo ha servido para una erudición estéril, sin conducir á apreciar su mérito. En la primera mitad del siglo XVIII se alejaron los artistas de las tradiciones de lo antiguo y cayeron en lo amanerado. Apareció entonces Winkelmann, que proclamó la verdad con ese sentimiento profundo y esa verdadera inspiración que le han asegurado la inmortalidad. Mas sin embargo de nuestra sincera admiración hacia él, diremos que su historia de las artes es defectuosa y que, hablando con propiedad, no es más que la historia de la escultura. Con las anotaciones de los sabios editores de esta obra, en Alemania, en Italia y en Francia, es como ha podido completarse; y podemos afirmar que debe escribirse de nuevo la historia de las artes.

Cuando él trazó, antes que ningún otro, la historia de las artes entre los

griegos, no poseíamos nosotros sino copias y descripciones de las obras de la arquitectura griega, que en realidad él no conocía; mas luego se han encontrado y traído á Europa fragmentos de escultura, que pueden servir para resolver cuestiones esenciales en la historia de las artes.

En cuanto al crédito que deba darse á las obras de arte que nos han llegado de la antigüedad, se han suscitado discusiones interminables.

Son de parecer algunos, y Mengs el primero, que todas estas obras de la antigüedad clásica no son más que imitaciones hechas por los romanos, y que no poseemos originales auténticos. Quizás Mengs exageraba la perfección del arte de los griegos y le exigía más pureza de líneas y grandiosidad de contornos. Respecto á las obras de arte que poseemos del período de Pericles á Alejandro, época en que florecían los más célebres maestros, sería difícil decidir si son origi-

nales ó copias; y áun estas mismas copias podríamos muy bien colocarlas en el mismo rango que las originales, porque es más fácil copiar en escultura que en pintura. Otros, por el contrario, habiendo hallado los nombres de artistas célebres en las estatuas, se las han atribuído sin más examen. Tales son los dos grupos de *Monte-Caballo* (1), de tamaño colosal, que pasan por obras de Fidias y de Praxiteles, y que no se acreditan más que por llevar los nombres de estos maestros. Las investigaciones hechas con posterioridad han probado suficientemente que estos nombres se habían grabado después sobre tales mármoles, que son obra de los romanos en tiempo del imperio. La autenticidad de los nombres es menos dudosa cuando son de artistas desconocidos ó poco célebres y están trazados con caracteres de la época.

(1) Son dos colosos que representan, se dice, á Castor y Pollux. Cada uno de estos héroes sujeta con una sola mano un fogoso caballo que se encabrita.

El grupo de Niobe, que se atribuye á Scopas y Praxiteles, puede muy bien no ser más que una excelente copia de la obra de estos dos grandes maestros, porque se ha creído descubrir que es de mármol en Carrara. Hay algunos que pretenden haber reconocido que está labrado en un trozo de mármol de esta cantera. El grupo de Laocoonte y el toro Farnesio han sido esculpidos en Italia, según el testimonio mismo de Plinio.

Los fragmentos de relieves y de estatuas muy admirables que lord Elgin ha traído de Atenas, son de grande interés para la historia de las artes. Lord Byron ha lanzado un anatema contra él acusándole de haber despojado el templo de los dioses de la antigua Atenas; pero respecto á este punto la historia de nuestros días ha debido tranquilizar suficientemente la conciencia del gobernador inglés. Es, con efecto, una suerte que estos preciosos tesoros se hayan salvado de la

devastación que les amenazaba por la barbarie y la ignorancia de los turcos (1). La lucha sangrienta que sostienen aquellos desgraciados cristianos contra los feroces enemigos de su creencia y de su libertad, nos interesa, no sólo por ser la causa de la humanidad, sino porque es también la de las artes y de las ciencias: cuando los bárbaros dejen de infestar esta tierra clásica, se podrán hacer excavaciones, como se ha practicado en Italia, y se hallará una mina de preciosos documentos. Las estatuas de Egina han demostrado recientemente de qué importancia es el descubrimiento de obras antiguas, porque se ha visto que el estilo de los artistas de Egina era otra cosa de lo que se había creído y escrito hasta el presente.

*
* *

Para superar las dificultades de una

(1) Téngase presente que el autor hablaba en el año 1827.

historia de las artes en Grecia, sería preciso no olvidar que este pueblo no formaba una nación compacta bajo el gobierno de un monarca, ó reunida en confederaciones, sino que más bien estaba dividida en pequeños estados, que desde muy temprano enviaron colonias al Asia menor, al Africa, á Italia y á Sicilia. Su denominación general era la de Helenos: un idioma mismo, un odio mismo unía estas poblaciones libres y civilizadas contra los bárbaros. Su libertad fué aniquilada por Alejandro; mas por esta misma causa llegaron á ser el primer pueblo del universo. No tardaron los macedonios en *helenizarse;* y ya siguiendo los ejércitos del conquistador, ya también por las numerosas emigraciones de los griegos, sus artes, que se hallaban entonces en el más alto período de gloria, se esparcieron muy pronto por el Asia menor, por la Siria, y hasta por las márgenes del Nilo y del Eufrates.

Jamás han tenido las artes un desarrollo y progresos simultáneos en todos los puntos; y por ello es difícil seguir su curso sin interrupción.

Se ha sentado como principio general que el arte entre los griegos tuvo su punto de partida en la imitación de la naturaleza, para elevarse hasta las sublimes concepciones de lo ideal; pero podría más bien probarse que ha seguido una marcha enteramente opuesta, y que habiendo partido de una idea común para llegar á las ideas típicas, volvió desde este punto á la naturaleza individual, cuyo último término fué el retrato en su perfección. Así es que podrá compararse el arte de los griegos á un fruto magnífico, que estuviese mucho tiempo encerrado en la corteza para madurar, y que de repente presenta á la vista los más bellos colores, esparce los perfumes más aromáticos, y adorna todavía por largo tiempo el árbol que tiene orgullo de sostenerlo.

He aquí tres grandes épocas notables de la historia de las artes en Grecia:

1.° Larga infancia de las artes.

2.° Pasan rápidamente á su perfección.

3.° Brillan por largo tiempo en este estado de perfección.

La primera época cae en el principio de la guerra Pérsica; los progresos se hacen sensibles desde el principio de esta guerra hasta Pericles; pero se siguen todavía las huellas de lo pasado. De Pericles á Alejandro es el período de gran desarrollo y de perfección; Fidias, artista de una imaginación la mas rica, comienza este período; Lysipo, tan hábil para reproducir la naturaleza animada, la termina; y las obras maestras de entonces no son más que estátuas que nos representan las fisonomías de los grandes hombres contemporáneos.

La historia de las artes en Grecia es inseparable de su historia políti-

ca. Celebra Homero la riqueza de las artes en su tiempo, en el que ya el poema épico se había elevado á su perfección. Habla de templos, de estatuas y otras obras de bronce; entre las últimas cita el famoso escudo de Aquiles, que se ve en Londres, si bien es cierto que no es obra de Vulcano, sino de Flachsmann. Los griegos nada hallaban mas allá de sus tiempos heroicos, y habían también olvidado para sí los tiempos de su teocracia.

Así como en la historia de sus artes, encontramos tres grandes épocas en su historia política:

1.° Teocracia.

2.° Tiempos heroicos, en los que los héroes derriban á los sacerdotes.

3.° Formación de las sociedades. Expulsión de los Reyes. Repúblicas.

En este último período cae la perfección del arte, de lo cual nos quedan monumentos auténticos. Debe también mencionarse, para la historia de las artes, la época de la teocracia;

porque muchas de sus obras tienen el sello de la influencia sacerdotal y un destino religioso. Las imágenes de las divinidades debían, como entre los egipcios, ser representadas bajo una forma convenida; y en este tiempo las artes pudieron considerarse como oficios mecánicos que podrían en una familia pasar de padres á hijos. Se cita á los Dedálidas, como una de las más notables y más antiguas razas de artistas, y quizás haya algo de verdadero en la fábula de Dédalo (1).

Lo mismo sucedía en las ciencias que se trasmitían en las familias; así es que Hipócrates se gloriaba de descender de Asclepíades. Se ha llegado á mirar á Homero como un personaje imaginario, y á creer que son más ciertamente los *Homeridas* los que han compuesto la Ilíada y la Odisea. En cuanto á la escultura, es muy cierto

(1) Sócrates se tenía por estatuario, y pretendía descender de Dédalo.

que en Sycione, en Argos, en Atenas y en Creta existían familias que se ocupaban exclusivamente de este arte. Los hijos tomaban el oficio de su padre: tales eran entonces las leyes impuestas por los sacerdotes. Pero se ve que las artes de los Griegos, como su mitología, se desarrollan y perfeccionan. Los dioses de Homero no son ya los de Hesiodo; y la Diana del tiempo de Lysipo, diosa de talle esbelto y que parece revolotear sobre las flores del prado, no es ya la negra divinidad de Efeso, tiesa y con las piernas unidas. Si queremos seguir la historia de las artes después de Homero, hallamos un gran vacío; y de los escritos posteriores sólo poseemos algunos fragmentos. Plinio, en sus obras desordenadas y oscuras, confunde con frecuencia á los arqueólogos y á los filólogos.

Para la arquitectura debe mencionarse á Vitruvio, que vivió en el siglo de Augusto. Pausanias ha escrito en detalle de lo que había visto respecto á

obras de arte en Grecia. Sería un trabajo inestimable reunir los materiales esparcidos en los escritores clásicos.

CAPÍTULO VI

GRECIA

II

Arquitectura griega.—Orden jónico, dórico y corintio.—La escultura.—Diferencia entre el arte de los griegos y el de los pueblos cristianos.—Fidias.—Polycleto.—Myron.—Praxiteles.—Scopas.—Pintura de los griegos.

Además del mérito que la arquitectura tiene en sí misma, reune también el de haber contribuído al desarrollo de la escultura. Los estatuarios fueron llamados para trabajar en el adorno de los grandes templos, y así es que por medio de la arquitectura halló la escultura un teatro en que poder desplegar todos sus tesoros.

Hallamos en Vitruvio todo lo concerniente á la parte técnica de la arquitectura griega: por esto sus escritos no sirven más que á los prácticos que carecen del genio de la invención. Pueden muy bien servir de guía, pero no penetran hasta la esencia íntima de la arquitectura.

Se ha creído generalmente que entre los griegos había marchado la arquitectura con paso regular, desde lo pesado y macizo á las formas libres y ligeras, y de la sencillez á la riqueza y al adorno. De esta manera se habría pasado del orden dórico al orden jónico, y de éste al corintio, y los órdenes se clasifican según los diferentes generos de las columnas.

Así se hacía ascender el arte por escalones regulares; pero no sucedieron las cosas de esta manera, porque cada uno de estos órdenes tiene el carácter del país en que nació. Mientras que los griegos occidentales, en Sicilia y la Gran Bretaña, construían sus pesadas

columnas dóricas, creaban los orientales el ligero estilo jónico, y ambos en la misma época. El templo de Juno en Samos y el de Diana en Efeso, con sus columnas jónicas, son ciertamente tan antiguos como los de Pestum (Posidonia) y de Sicilia, con sus columnas dóricas. No debe olvidarse que entre los griegos, los pueblos á quienes un comercio muy activo unía entre sí, las artes, como los trajes y usos de la vida, debieron modificarse recíprocamente. Así sucede que vemos edificios construidos con toda la sencillez jónica, cargados de adornos; pero se rechazó semejante mezcla, y se limitaron á formar el capitel jónico con volutas, y el corintio con hojas de acanto. Sin embargo, se usó ordinariamente el orden mixto. Con la invención de la escultura se simplificaron las formas arquitectónicas.

Debemos, antes de seguir, resolver esta cuestión. ¿Los griegos han recibido las artes de los egipcios? Respecto á

la arquitectura, se ha pretendido, por indicios muy débiles, encontrar cierta relación entre la de los griegos y la de los egipcios que las colonias venidas antiguamente de este último país le habían importado. Se cuenta que Cécrope, egipcio, es quien fundó á Atenas y edificó los templos de Dodona en Epiro. Créese también que los misterios eran de origen egipcio; mas cuando se consideran atentamente las cosas, se reconoce que todos estos dichos no son sino cuentos referidos á placer, por los guías y cicerones de aquella época, á los griegos que en tiempos bien posteriores iban á visitar el antiguo Egipto. Sobre esta materia, Winkelmann se ha expresado con mucha restricción. «Si los griegos, dice, han tomado su mitología y sus artes en el Egipto, las ha modificado muchísimo la influencia del clima.»

Pero en lo concerniente á la arquitectura, ninguna semejanza existe entre el estilo de los griegos y el de los

egipcios. En ambos pueblos se encuentra la columna; pero los griegos se limitaban á algunas formas determinadas, y no vemos en ellos ni la profusión de los adornos egipcios, ni las coronas de palmeras, ni las de loto, ni pylones, ni relieves de *entalle*. La arquitectura griega se desarrolló por sí misma, y la invención de la bóveda y del techo oblicuo le pertenecen en propiedad.

*
* *

Puede decirse lo mismo de la escultura: las más antiguas obras griegas tienen cierta relación con las de los etruscos ó de los egipcios; pero son de esa clase de relaciones que provienen del espíritu humano, que buscando en todas partes los medios de desarrollarse, debe muchas veces encontrarse en la misma direccion.

Eran las primeras estatuas rústicas y sin vida, cuyo defecto duró hasta

tanto que se representaron las formas en la libertad de sus movimientos: se satisfacían entonces con sólo expresar una idea general y la simetría. La causa de este mal estilo fué, que durante mucho tiempo la escultura griega no reprodujo sus antiguas divinidades sino en posturas tradicionales y convenidas, sobre cuya observancia velaban los sacerdotes con el más severo rigor. Y hasta que los artistas se libertaron de tales trabas, no salieron los dioses de su inmovilidad.

Se elevaron en Grecia muchas clases de escultura al más alto grado de perfección, con el uso de diversos materiales. Cree Winkelmann que las estatuas más antiguas eran de arcilla, por ser más fácil trabajar en una materia blanda que en un cuerpo resistente. Pero debe tenerse en cuenta que este género de escultura debía sufrir la prueba del fuego; y en aquel tiempo conocíase el arte de cocer las vasijas de tierra; bien que esta operación era

mucho más difícil para obras de grandes dimensiones.

Cuenta una tradición griega que la imagen más antigua de la divinidad había caído del cielo, y que era de madera; y en efecto, estos antiguos ídolos no eran más que troncos apenas desbastados, adornados de ropajes de varios colores, y sólo las cabezas estaban trabajadas con algún cuidado.

Según Homero, conocieron muy pronto los griegos el arte de fundir y trabajar el bronce, y en este género tenían por rivales á los etruscos. Combínanse por medio de la fundición diversos metales para formar una amalgama, lo cual quita el brillo al metal y lo hace más maleable. Pero los materiales de que ordinariamente se servían para las estatuas eran el mármol de Paros y del Pentélico, muy á propósito para representar esas divinidades griegas, que, según dice Homero de la Venus herida, tenían la sangre, así como el color de su cuerpo, de una

blancura deslumbrante. Las obras en madera, de un tamaño colosal, las cubrían de marfil y oro, y este trabajo se llamó *arte toréutico* (ó de cubrir con planchas).

Dividíase la operación en parte plástica ó el molde en el vaciado ó estatuaria, y en escultura ó más bien el trabajo del cincel.

En la época en que comenzó la lucha de los griegos contra los persas, es cuando el arte llegó rápidamente á su último grado de perfección; porque entonces á falta de su poder parecía que querían triunfar por las artes, como habían vencido por las armas. En un período de ciento cincuenta años produjo la Grecia más escultores, pintores, oradores, poetas y filósofos célebres que cualquiera otra nación.

Las estatuas del templo de Júpiter Panellenio en Egina, nos manifiestan que los griegos habían conocido muy pronto esa anatomía exterior de que ya hemos hablado. Los cuerpos de los

gladiadores afectan diversas posiciones, y aunque todas sus cabezas tengan una expresión uniforme, se reconoce ya que se aproximaban al bello perfil griego. Juzgando por la belleza de los torsos, puede bien creerse que hubieran podido dar igual perfección á las cabezas; pero se trasluce que había en sus costumbres alguna cosa que á ello se oponía. La expresión de los sentimientos del alma fué el último progreso á que se elevó el arte en Grecia. El alma en un principio era como un embrión cautivo, mientras que las formas corporales se desarrollaron en toda su perfección. En ello reconocemos la diferencia característica entre el arte de los griegos y el de los cristianos. En las obras de los más antiguos pintores de la escuela italiana y holandesa, los sentimientos más vivos del alma vienen á reflejarse en los ojos, y á animar las formas del rostro; lo restante del cuerpo ha sido descuidado: se le consideró como un

miserable despojo terrestre, cuyas formas no se cuidaron de reproducir.

Fidias es el padre de la escultura griega (1). Sus primeras obras se resienten de la manera antigua; pero con su Júpiter Olímpico y su Minerva del Partenón, se elevó hasta las sublimidades de lo ideal. Las partes desnudas

(1) No debe por esto entenderse que antes de la época de Fidias no hubiesen existido artistas distinguidos; pero este estatuario ocupa entre los antiguos el mismo lugar que Rafael entre los pintores italianos. Antes de él florecían célebres escuelas de pintura en Sycione, en Argos, en Corinto, en Atenas y en las Islas, y desde el más antiguo de los dedalidas hasta el último de este nombre, trascurrieron mil años. Conocemos cerca de cien artistas antes de Fidias; Myron y Polycleto, ambos contemporáneos, y sus predecesores y Pytágoras de Reggio, eran ya célebres en la 77 olimpiada. Este fue el primero, según Diógenes Laercio, que dió á sus estatuas simetría y armonía; y según añade Plinio, el primero también que cuidó más de los detalles, como en los cabellos, y caracterizó los músculos y las venas. Puede á más mencionarse otro que se distinguió en la fundición del bronce, y es éste, según dice Pausanias, el Pytágoras de Reggio. Entre los escultores célebres que precedieron á Fidias, sólo citaremos á Critias, Hegesias, Kanachos, Kallon, Ageladas, Kalamis y Onatas. Véase el sabio tratado del profesor Thiersch sobre las diferentes épocas de las artes de imitación entre los griegos.

de las imágenes, como la fisonomía, las piernas y las manos, estaban hechas ordinariamente de marfil; los cabellos de oro; los ojos de piedras ó de vidrio; y cubierto el cuerpo de un manto de oro (1).

En los juegos olímpicos se presentaban los atletas desnudos (2), y los artistas los reproducían también sin vestido; y así es cómo estudiando la belleza de sus formas, en que consistía su mayor mérito, llegaron al bello ideal.

Fidias comprendió muy bien lo ideal de la Divinidad, representando á su

(1) El tirano de Syracusa despojó á Júpiter Olímpico de su manto de oro, que reemplazó con uno de lana, diciendo que este vestido le sería mucho más ligero en verano y más caliente en invierno.

(2) A los atletas que conseguían la victoria en los juegos olímpicos, se les honraba con su estatua; pero sólo los que habían vencido tres veces lograban el honor de figurar en la Galería iconográfica, porque no querían aumentar el número de los retratos; y aunque el retrato da impulso á lo ideal, sin embargo, como su principal mérito consiste en la semejanza, ésta no es más que lo ideal aplicado á un solo hombre, y no lo ideal en general.—PLINIO.

Júpiter según estos versos famosos de Homero:

«Habló así el señor del trueno; y frunciendo sus negras cejas, hace una seña con su cabeza inmortal, y tres veces el Olimpo se conmueve sobre sus cimientos.»

Algunas copias de esta cabeza admirable han llegado hasta nuestro tiempo, y se observa bien en ellas una perfecta quietud, la expresión celeste, y la sublime dignidad del padre de los dioses.

No se distinguió menos Fidias en los bajorrelieves; así se reconoce en los del Partenón de Atenas, que se han traído últimamente á Inglaterra.

Polycleto (1) es el que mejor ha conocido las proporciones, y representado la belleza en la juventud, así es que sus estatuas han quedado como mode-

(1) Polycleto, nacido en Sycione, de la escuela de Ageladas de Argos, y en la que estudiaba al mismo tiempo que Fidias y Myron. No debe confundírsele con Polycleto de Argos, que esculpió para su ciudad el compañero de Júpiter Olímpico.

los, y forman ley para sus sucesores; le faltaba, sin embargo, espíritu y expresión.

Myron (1) tiene también algo de la aspereza antigua; pero más tarde la dejó, y se consagró enteramente, como sus contemporáneos, á la bella naturaleza.

Praxiteles es el primer artista que

(1) Su Amazona de Efeso fué juzgada superior á la de Fidias. Varrón dice, sin embargo, que todas sus estatuas han sido vaciadas en un mismo molde, y que sus formas son cuadradas; añade Quintiliano, que jamás tuvo atrevimiento en su arte mas que para pulir los carrillos de sus estatuas.

Myron era natural de Eleutera. Pretende Plinio, que únicamente estudiaba la perfección del cuerpo, pero que nunca expresó los sentimientos interiores, y que los cabellos no los sujetó mejor que en la infancia del arte. Es sin embargo célebre por el vigor y la libertad que desplegó en la colocación de sus estatuas. Por lo demás, Plinio se contradice á sí mismo en otro paraje, en que sienta que, para obtener una estatua perfecta, debería ser la cabeza de Myron, el busto de Polycleto, y los brazos de Praxiteles. Su estatua del hombre que arroja una lanza tiene la actitud más atrevida que se ha intentado jamás en escultura; su *Vaca* de bronce ha sido celebrada por todos los poetas, y poseemos todavía una treintena de composiciones en verso sobre este asunto.

ejecutó estatuas enteramente de mármol. Su obra maestra es la célebre Venus de Pylos; pero no se sabe á punto fijo si tenía la postura de la de Médicis ó de la del Capitolio.

Scopas llegó á ser perfecto como escultor en mármol. Supo unir á la belleza de las formas la de la expresión. La Bacante es su mejor obra; y el grupo de Niobe debe también atribuírsele, según todos los indicios.

Lysipo fue el primero que supo dar á sus obras el carácter individual; así es que Alejandro, únicamente á él permitía esculpir su busto; y las estatuas que poseemos del joven héroe, son ciertamente originales ó copias de este artista.

Pero, además de que imita con perfección la naturaleza y reproduce admirablemente las diferencias características que ofrece, es asimismo muy feliz en la representación de los caballos. Los de Venecia, que fueron trasportados de Chio á Italia, no pueden

ser de otro maestro que de Lysipo (1).

Después de Alejandro sería muy difícil seguir las variaciones que sufrió el arte en Grecia. Se había llegado á la perfección, y los artistas no hacían más que limitarse á copiar los modelos que habian dejado los grandes maestros, ó bien se aplicaban á representar personas vivas; por este motivo, los tiempos mismos de la decadencia del arte fueron tan ricos en hermosos retratos, principalmente en tiempo de los emperadores romanos. Bien es verdad que poseemos también retratos del tiempo de los griegos; pero debe hacerse una observación, y es que sólo se han de considerar como auténticos los que se ven en las monedas, porque es muy dudoso que haya existido ja-

(1) En una antigua Crónica se lee que el emperador Federico Barbarroja, sitiando á un Papa en Venecia, habia jurado que convertiria en cuadra la iglesia de San Marcos. Luego que se rindió la ciudad, para no faltar enteramente á su juramento, hizo señalar con alabastro el lugar que debian ocupar los caballos en la iglesia, é hizo colocar cuatro sobre la puerta.

más artista alguno que hubiera podido reproducir las facciones de Homero.

El arte sobrevivió en Grecia á la libertad; siguió á los vencedores á Roma, pero no produjo allí nuevos frutos. Cierto es que los romanos llegaron á ser el pueblo-rey; pero respecto á las artes, quedaron bárbaros, y aunque tomaron algunas lecciones de los etruscos, sus cónsules y sus generales victoriosos preferían más bien adornar sus triunfos y sus palacios con los tesoros conquistados á los enemigos, que con las producciones de los artistas de su país. La Sicilia fué la primera que despojaron; siguieron luego á su vez la Macedonia, la Grecia, la Siria y el Egipto.

*
* *

Los obras de pintura están tan expuestas á la destrucción del tiempo, que nada nos ha quedado de los maestros más célebres. Las pinturas, sin embargo, que se han descubierto en

las excavaciones de Herculano y Pompeya, y en las que se observan perfectamente la imaginación y manera de los griegos, prueban hasta qué grado habían éstos elevado el arte. En cuanto á la parte técnica, se ha discutido mucho para averiguar, si en los frescos preparaban las paredes que debían pintar humedeciéndolas, ó si por el contrario las tenían enteramente secas; si pintaban al temple ó á la encáustica; si mezclaban sus colores en la paleta, ó bien producían las sombras con líneas cruzadas. Parece que ponían mucho cuidado en fundir los colores con suma delicadeza por medio del pincel, y que tenían mucha habilidad para dar las diferentes capas.

Los pintores y escultores griegos más célebres se ven casi todos mencionados en la siguiente poesía dirigida á Goethe.

«La paleta del pintor reunía entonces muy pocos colores, y todavía no brillaban sobre el lienzo ni la púrpura

de Tiro, ni el azul de la India. Polignoto es el primero que templa la severidad de las figuras antiguas; da á las suyas la sonrisa graciosa, y el tierno sonrosado, semejante al de la aurora, y movimiento y vida. Zeuxis nos presenta la belleza desnuda; es admirable por sus bellas producciones, pero no logra todavía manifestar bien el alma.

»Parrasio hermosea el lienzo con su delicado pincel, y el ojo se complace en las formas redondas y contornos perfectos de sus figuras. Timantes hace más bien adivinar que ver esos sentimientos y dolores del alma, que Arístides expresa tan valientemente.

»Protógenes marcha todavía con paso tímido á lo ideal; pero el que estudie al pintor de Cos, adquirirá más valentía y numen, porque es el más inspirado y sublime entre todos los pintores.

»Pero, ¡ay! Apeles, ¿dónde está ese semidiós que armaste con el trueno?

¿dónde está tu Alejandro? ¿y aquella que dos veces cautivaste? ¿y esa diosa que formaste de la espuma del mar, y que apareció á la vista de los mortales admirados con sus largas trenzas húmedas todavía? ¿dónde está esa maravilla deslumbradora? ¿la ha reclamado acaso el negro abismo? ¿ó se la han tragado las olas? Esas tiernas creaciones de tu pincel no han podido resistir á la devastación del tiempo. En vano confiaste la imagen de tu querida hermana á una materia que debió inmortalizarla, pues sin embargo, pereció; y esa Palas de Atenas, que salió de tu imaginación enteramente armada, llevando en el brazo izquierdo el escudo con la cabeza de la Gorgona, y sobre su casco la esfinge de una joven diosa inmortal, ha perecido como el genio que la creó.

»La escultura, entonces brillante de juventud y de belleza, elegía sus más raros tesoros en la naturaleza toda; y confiada en sí misma, cortaba sus figu-

ras en la materia más preciosa, que revestía muy luego de oro y de marfil; y en la frente majestuosa de la divinidad brillaban sus ojos formados de las piedras más ricas. Pero todos esos prodigios del arte, todo ese lujo de la tierra fué abatido por el tiempo y desapareció.

»¡Ah! ¿Qué queda de tantas obras maestras cortadas en los mármoles arrancados del seno de la isla de Paros, ó formadas por el bronce?

»Polycleto no nos enseña ya á tomar las proporciones de la naturaleza viva, á quien parece haber robado sus secretos, ni á reproducir la harmonía de las formas.

»La diosa de la beldad, hermoseada por el cincel de Alcamenes, no encanta ya la vista de los mortales. La Nemesis de Agoratrite no agita sus teas infernales. La Bacante á quien inspira Scopas más que el mismo Baco, no deja ya escuchar sus gritos de embriaguez. Eros, que dirige la mano de

Praxiteles, cuando le representa al lado de Pyrene, ha dejado ya de lanzar sus miradas al imprudente que contempla este cuadro de la belleza.

»Y tú, Myrón, ¿dónde está tu rebaño de bronce? ¿Dónde están, Lysipo, tus caballos relinchadores?

»El néctar de Lesbos no dora ya maravillosa copa, obra admirable de Mentor, á la que rodea la hoja de acanto como un capitel corintio.

»No preguntemos al destino por qué ha sido tan cruel; en los restos que ha perdonado reconocemos todavía su poder terrible.»

CAPITULO VII

ROMA

Los etruscos.—Los romanos.

Hemos citado á los etruscos como maestros de los romanos, y diremos de ellos algunas palabras. Son bien distintas las opiniones acerca de este pueblo. Hay en sus obras de arte fuerza y severidad; y muy pronto mostraron suma destreza en trabajar el mármol. Encuéntranse con frecuencia en sus obras inscripciones en lengua etrusca, que se han tenido muchas veces por griegas, á causa de la semejanza de los caracteres. Existe en el Museo de Berlín una piedra en la que se representan cinco combatientes delante de Tebas, y con una inscripción

etrusca, confirmando esta creencia no tan sólo la forma de los caracteres, sino también la manera como están trazados los nombres. Se han practicado últimamente excavaciones muy felices, que han dado por resultado bronces y monedas etruscas; este descubrimiento proporciona un vasto campo de estudio á los anticuarios. Había en otro tiempo la costumbre de atribuirlo todo á los etruscos; mas se ha pasado en el día al extremo opuesto.

El único arte en que los romanos se han mostrado verdaderamente grandes, bien que imitadores, es la arquitectura, en la que desplegaron todo su amor á la magnificencia y á la profusión. El panteón, edificado por Agripa, el anfiteatro y el teatro, los baños, las columnas triunfales, los mausoleos, ostentan todavía, con sus ruinas, lo que era la ciudad eterna; y los arcos de triunfo elevados por diferentes emperadores, y en los que pueden seguirse los progresos y decadencia de

las artes, parece que anuncian todavía la gloria del gran pueblo.

Floreció en Roma el arte hasta el tiempo de Antonino; quien más impulso le dió fué Adriano, que se ejercitaba también en la arquitectura. Era además aficionado é inteligente en escultura, y las hermosas estatuas de su favorito Antinoo dan una grande idea de los artistas que tuvo en su reinado. Desde Trajano á Marco Aurelio fué la época más brillante de la dominación de los emperadores, pero enseguida el imperio y las artes se precipitan hacia su ruina; la conversión de Constantino al cristianismo acaba de arruinar el arte, tal como los antiguos lo entendían: cerráronse los templos paganos, y fueron destruídas sus divinidades. Los bárbaros del Norte saquearon á Roma, y las estatuas mutiladas yacían en el polvo; pero la tierra recibió una gran parte de ellas en su seno, y después de mil años sus restos han vuelto á ver la luz.

CAPÍTULO VIII

EL ARTE CRISTIANO

Pintura.—Arquitectura.

Parecia que el mundo hubiese caído en un estado de languidez inexplicable, y el cristianismo no podía manifestar su poder, porque en su origen sólo encontró pueblos sin energía y sin vida. Los bárbaros del Norte, con sus héroes osiánicos, con su amor á la libertad y la novedad de sus ideas, son los que regeneraron el mundo antiguo; cónquistaron todo el imperio de Occidente, y por ello son los antecesores de todos los pueblos de Europa.

Sólo en el Oriente se conservaron

algunos restos de la literatura y del arte de los griegos, mientras que en Occidente los monumentos de la antigüedad eran despreciados y destruídos.

Pero muy luego el culto cristiano llamó en su auxilio á las artes; y lo que contribuyó más á su desarrollo, es que el cristianismo tiene también su parte histórica, y que el Hijo de Dios, revelándose al mundo con la forma humana, marchaba rodeado de sus apóstoles, que brillaban con cierto reflejo de la Divinidad.

No faltaban, pues, á la imaginación formas que poder emplear para hacer visibles los sucesos que refieren las santas Escrituras; pero había, en lo general, divergencia acerca del arte y de las imágenes; porque sabido es cuántas guerras y persecuciones han producido.

Respecto á la arquitectura, tomó en tiempo de Constantino *el Grande* una nueva dirección. Los templos para el culto cristiano tenían otro destino que

los templos griegos. En éstos se agrupaba el pueblo delante de las puertas; por cuya causa eran pequeños, puesto que únicamente los sacerdotes penetraban en el santuario. En las basílicas cristianas se reunía la multitud en el interior para oir las pláticas sagradas y cantar los himnos. La invención de los órganos exigía, además, edificios abovedados y de mucha altura; y por otra parte, se necesitaban grandes espacios para sostener tan inmensa muchedumbre.

Así es como se vieron elevarse las bóvedas y los arcos, y esas maravillas colosales, que parecen haber triunfado de las leyes de la gravedad; porque la vista admirada creería que tales masas se suspendían en el aire, y que las bóvedas iban á confundirse con la del cielo. Construíanse ya entre los romanos las bóvedas; pero no eran sino tímidos ensayos, que se olvidaron tan pronto como se vieron esas columnas que parecían prolongarse al infinito, y

cuyas cimas iban á perderse en las cintras. No deben, en verdad, compararse las primeras basílicas cristianas con las catedrales gigantescas que se construyeron más tarde, y observamos que estaban todavía edificadas según las reglas de la antigua arquitectura. Vino más tarde el estilo bizantino, que dió á los edificios más atrevimiento y perfección.

En Occidente no vemos, durante la dominación de los bárbaros, el menor esfuerzo para resucitar las artes. Cuanto se hizo en este tiempo es obra de artistas venidos de Roma, que se habían unido á la fortuna de las naciones victoriosas. Existe todavía en París una iglesia del tiempo de los lombardos, en que se advierte el sello de la barbarie de esta época.

En tiempo de Carlo-Magno recibió el Occidente una organización política, y este grande hombre debe ser mirado como el fundador del mundo europeo. Fijó su atención en los monumentos

de las artes, pero le faltaban artistas hábiles para ello.

Durante este tiempo, sucumbía Constantinopla por el mal interior que la minaba; se hallaba en un estado de languidez, del cual parecía reponerse alguna vez, como el enfermo atacado de consunción. La capital del imperio griego de Oriente brillaba todavía en sus últimos instantes, é inspiraba á los pueblos un resto de veneración, porque la Edad Media había tomado de ella en un principio todas las pompas de su culto. En la lucha originada entre los iconoclastas y los iconólatras, triunfaron éstos al fin en Constantinopla. Fueron toleradas las pinturas en los templos, pero las estatuas fueron proscriptas.

*
* *

Era la pintura el arte por excelencia, y parece que fué, en cierto modo, adoptada por la religión católica porque tiene más medios para hablar al espíritu y al alma.

En una carta del cónsul Lentulo, cuya autenticidad no está enteramente probada, se describen los rasgos de nuestro Salvador; y con arreglo á estos documentos se han pintado, sin duda, las más antiguas imágenes que existen (1). El evangelista San Lucas es reputado también por pintor, y el arte de la pintura se envanece de contar un

(1) Esta carta del cónsul Lentulo, cuya autenticidad se ha puesto en duda, y que, sin embargo, jamás ha podido probarse que fuese apócrifa, debió ser conocida no sólo por los bizantinos, sino también por los italianos y holandeses. Se hallaba Lentulo en Jerusalem y la escribía cuando Jesucristo contaba veinticinco años; he aquí su texto: «Ha llegado á nuestra ciudad, donde permanece todavía, un hombre muy extraordinario, á quien llamamos Jesús; muchas gentes lo miran como un verdadero profeta; sus adeptos lo creen Hijo de Dios. Resucita los muertos y cura los enfermos. Tiene un exterior admirable, de elevada estatura, y tan imponente. que inspira á todos amor y al mismo tiempo respeto. Su cabellera es de color de avellana, poblada, lustrosa y partida al modo de los nazarenos: luego cae en rizos ondeantes sobre las espaldas; su frente es ancha, y su fisonomía serena, sin arrugas ni manchas, y de poco color; la boca y nariz son de una forma perfecta; su barba, que deja crecer, es de igual color que los cabellos, corta y partida por medio; sus facciones respiran la perseverancia y el candor; sus ojos son grandes y brillantes; terribles

apóstol entre sus adeptos. Las imágenes más antiguas de los cristianos, son las del Salvador ejecutadas en mosaico. Se observa en ellas cierto esfuerzo para llegar á lo ideal, y parece que el arte griego no era del todo desconocido á los artistas de aquel tiempo. Se alejaban de la imitación de la naturaleza viva; pero se tenía una idea íntima de alguna cosa infinita é inmortal, que debia dejarse adivinar bajo una cubierta mortal. Estas antiguas

---

cuando reprende, y dulces y llenos de bondad cuando exhorta. Reina en su rostro una dulce tranquilidad, aunque siempre está serio, porque jamás se le ha visto reir, pero más de una vez se le ha visto llorar. Habla poco, pero cuanto dice es de mucha autoridad; en fin, todo parece en él sobrehumano.» Mad. J. Schoppenhauer, que inserta esta carta en su obra relativa á Juan de Eyk, reconoce perfectamente en esta descripción la cabeza de Cristo, por Hamelin, tal cual se ve en la colección de Boissere. Se encuentran además otras descripciones curiosas de Jesucristo en Juan Reiske. *De imaginibus Jesu-Christi*, Wolfenbuttel 1685. Si se quiere conocer mejor el estado del arte en esta época, deberá consultarse á Miinster, *De las imágenes de Cristo*, Altona, 1825, y á Rumster, *Investigaciones italianas.*

imágenes, consideradas con respecto al arte, son muy imperfectas; pero dan, sin embargo, la idea de lo sobrenatural, que se encuentra también en los groseros mosaicos de entonces. Fueron durante largo tiempo objetos de veneración, así como las imágenes de los dioses entre los griegos, pues tan profundamente arraigado estaba el temor religioso de las cosas antiguas en el corazón del hombre.

El arte comenzó entre los cristianos por las representaciones de Cristo; y como las había ejecutadas por artistas griegos para las iglesias de Occidente, se habla también del estilo griego en esta época; pero no se entiende por tal denominación el estilo griego clásico, sino que deberá más bien decirse el estilo griego cristiano. Son, en efecto, los artistas de Bizancio los que han ejecutado esas imágenes que en las iglesias de Occidente han sido, en los siglos XIII y XIV, objeto de la adoración de los fieles.

Encontramos en épocas anteriores miniaturas ejecutadas en pergamino, en las cuales no se encuentra ninguna imitación de la naturaleza; no tienen, al parecer, más objeto que recordar á Dios hecho hombre, el misterio de la Encarnación. Hallamos igualmente en la escuela alemana ese estilo griego del tiempo de los cristianos, del cual acabamos de hablar, y en que no se ve ningún estudio de la naturaleza; así es que los retratos de esta época no son más que verdaderas caricaturas. Se trabajó mucho tiempo para descubrir algún retrato de Carlo-Magno, y se ha encontrado uno, pero que verdaderamente en nada se parece á la figura humana; no se tenía entonces la menor idea de representar una semejanza individual. Se ha reconocido que el género griego subsistió en Occidente hasta fines del siglo XIII: y puede ser, sin embargo, que anteriormente á esta época los artistas italianos ó alemanes hayan formado escuela.

El estudio de las obras clásicas no podía ser de una importancia absoluta para los pintores cristianos, que procuraban principalmente dar toda la expresión á la fisonomía, y se cuidaban muy poco de reproducir las formas corporales.

Un hombre instruído, pero profano y que ignoraba enteramente los dogmas del cristianismo, habría pensado, al ver tales imágenes, que los que habían procurado reproducir de tal modo en ellas sus creencias religiosas, debían desconfiar mucho de sus propias fuerzas; porque en tales obras parece que el cuerpo humano no se consideraba sino como una cosa abyecta y miserable, al paso que la expresión que se pinta en los ojos y la fisonomía parece demostrar que el alma nada debe buscar aquí bajo. Mas tarde, la apreciación de las obras de la antigüedad condujo á los conocimientos técnicos, y por ellos aprendieron los artistas á observar las reglas del dibujo.

Llegó el triunfo de la pintura moderna en la época en que, habiéndose hecho populares, las letras despertaron el sentimiento de lo bello y el deseo de reproducirlo con formas visibles, sin quitar por ello al espíritu lo sobrenatural que desea conservar; y de este modo los artistas cristianos, fieles á sus creencias, pudieron, sin embargo, imitar á los antiguos.

La pintura al fresco, que fué conocida por los antiguos, y que volvió á ponerse en uso, y la pintura al óleo, que según todas las probabilidades es de origen moderno, ejercieron una grande influencia en el arte. Por medio de la segunda es cómo el colorido y la luz se unieron en la transparencia de las sombras, y las dulces combinaciones del claro-obscuro fueron llevadas á tan alto grado de perfección. Así es cómo la pintura se ha abierto una esfera inmensa.

*
* *

El monumento más antiguo de arquitectura cristiana es la iglesia de Santa Sofía (en Constantinopla), que luego fué convertido en mezquita.

Esta iglesia fué aumentada después por las capillas que se le agregaron, y ha sido imitada en muchos puntos de la Europa Occidental. La iglesia de San Marcos de Venecia parece estar construída sobre su modelo. El estilo que en ellas reina se llama arquitectura bizantina ó románica. Más tarde se desarrolla la arquitectura gótica; pertenece en propiedad á la Edad Media que la creó, y no procede en manera alguna de los Sarracenos, así como los cantos de los trovadores no proceden de los moros. La arquitectura llamada morisca tiene alguna cosa de semejante con la gótica; pero, sin embargo, se distinguen una de otra, aunque ambas pueden proceder del mismo origen: Bizancio.

La denominación de arquitectura gótica es impropia, porque los godos

nada entendían de arquitectura, y se veían obligados á emplear en sus construcciones á los artistas romanos. Pero como los godos eran el pueblo más antiguo é ilustrado de esa grande emigración germánica, se le deberá conservar esta denominación; bien que, hablando con propiedad, la verdadera es la de arquitectura alemana.

Las cintras más antiguas fueron semicirculares; más tarde fueron cortadas, y la hoja de trébol da de ello una buena idea. Su punta fué á perderse en el interior de la bóveda, y á cruzarse con otras cintras (la ojiva); las columnas, que podrán llamarse pilares, se componían de un haz de columnas reunidas que iban adelgazándose en lo alto. Si se examina atentamente un domo gótico, cualquiera pudiera creer que el artista ha procurado representar en las columnatas y los adornos uno de aquellos vastos y sombríos bosques druídicos. En efecto, si debe, sin embargo, creerse que la imaginación encontró

modelos en la naturaleza, no por ello ha de concluirse que debe procurar en sus producciones representar una imitación visible. El objeto de sus esfuerzos se encaminaba á elevarse hacia el cielo cuanto era posible, como si se quisiera hacer olvidar la tierra y las leyes de la gravedad que tiende sin cesar á ella. Lo verdaderamente admirable es la riqueza de los adornos y su perfecto ajuste, que unen entre sí las grandes líneas y las masas. En cualquiera de las más pequeñas partes se refleja la imagen del conjunto entero. Las elevadas ventanas parecen recordar un navío completo; y la arquitectura gótica se distinguía de la bizantina en que en ésta las ventanas son muy bajas.

La arquitectura gótica comenzó á florecer en el siglo XIII. El arzobispo Alberto de Colonia contribuyó mucho á su progreso, y es admirable que la vemos casi en el momento de su desarrollo llegar á su perfección.

Elevándose entonces más y más las bóvedas, fué preciso apoyarlas en lo interior con pilares botareles, que debieron unirse de una manera elegante por medio de arcos á lo elevado del edificio. Casi todas èstas bóvedas están hechas sobre el mismo plan, el cual es tan gigantesco, que pocos arquitectos han logrado verlo puesto en ejecución. La bóveda de la catedral de Colonia, qne es entre todas la más rica y elegante, no está ejecutada más que en parte.

No solamente las iglesias, si no también todos los demás edificios, fueron edificados al estilo gótico. En este género es muy célebre la casa de ayuntamiento de Lìeja.

En lo sucesivo degeneró el estilo gótico en tosco y pesado, y en el siglo XV se comenzó á imitar los templos antiguos.

FIN

ÍNDICE

Págs.

EXPLICACIÓN..... 5

Teoría de las Bellas Artes

CAPÍTULO I—Artes plásticas—De lo bello—Lo bello según Platón—Multitud de teorías en el siglo XVIII—Filosofía rapsodista—Locke y Leibnitz—Filosofía de los franceses en el siglo XVIII—Su influencia en las artes—Baumgarten—Kant destruye la filosofía rapsodista..... 13

CAPÍTULO II—Los filósofos rapsodas—Winchelmann, Rafael Mengs, Hogart—De la imitación en las artes..... 23

CAPÍTULO III—Del sentimiento de lo bello—Se encuentra en todos los pueblos—Tendencia del espíritu hacia un mundo ideal..... 35

Págs.

CAPÍTULO IV—*La arquitectura:* Sus principios constitutivos—Bases generales de la geometría y de la mecánica—Simetría bilateral y simetría central—La proporción—De los adornos—Del color de los materiales que deben emplearse en las construcciones. 41

CAPÍTULO V.—*La escultura:* De los límites entre la escultura y la pintura—Que es propio de la escultura existir sin el auxilio de los colores—¿Cuál es el dominio de la escultura?—De la belleza del hombre—De la fisonomía—Lavater—Tischbein—Gall—Camper—Blumenbach—Estatuarios griegos—Sus obras maestras nos han quedado como tipo de lo bello ideal—La escultura debe representar los objetos mayores que el natural—Relación entre la escultura y la arquitectura—De la composición y distribución de los grupos—De su colocación—Bajo-relieve—Alto-relieve—Camafeos—Entalles..... 55

CAPÍTULO VI.—*La pintura:* De la imitación en pintura—De la ilusión—La arquitectura es más antigua que la pintura—La pintura fué en su princi-

Págs.

pio monocroma—De los accesorios en la pintura—Del dibujo—De la línea de horizonte—Distribución de los grupos—Perpectiva lineal—Perspectiva aérea—Colorido—Claro-oscuro—Reflejo—Carnes—Escorzos—Parece que los griegos conocieron el arte de escorzar por medio de las sombras y de los claros—Ajustes de un cuadro—De lo vaporoso—Del aire—¿Qué asuntos debe tratar la pintura?—Opinión de Lessing sobre este punto—De la expresión—De la composición y de la elección de los trajes—De los grupos. 83

Historia de las Bellas Artes

CAPÍTULO I—*Bosquejo general*..... 109
CAPÍTULO II—*Egipto:* Arquitectura—Escultura—Pintura 113
CAPÍTULO III—*La India:* Construcciones subterráneas—Escultura—Pintura..... 131
CAPÍTULO IV—*Fenicia—Babilonia—Persia*..... 139
CAPÍTULO V—*Grecia* I: Estado actual de la historia del arte en Grecia—Winkelmann—Mengs—Lord Elgin—

Págs.

Los helenos—Origen y épocas diferentes de las artes—Los dédalos.... 145
CAPÍTULO VI—*Grecia* II: Arquitectura griega—Orden jónico, dórico y corintio—La escultura—Diferencia entre el arte de los griegos y el de los pueblos cristianos—Fidias—Polycleto—Myron—Praxiteles—Scopas—Pintura de los griegos..... 159
CAPÍTULO VII—*Roma:* Los etruscos—Los romanos..... 181
CAPÍTULO VIII—*El arte cristiano*: Pintura—Arquitectura..... 185

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DA
STAMPED BELOW.

Series 9482

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 636 635 5

3 1205 00336 2215

ZH